Digitized by the Internet Archive
in 2014

https://archive.org/details/trudyvserossiisk02vser

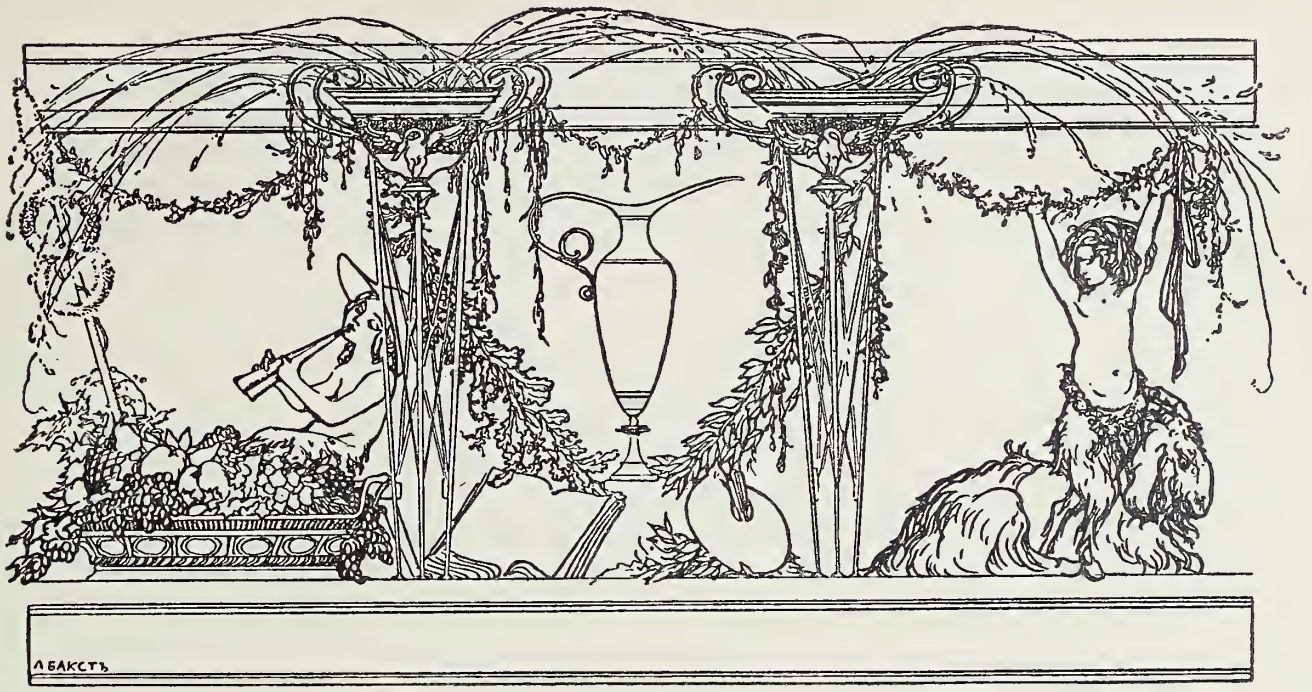
ТРУДЫ
ВСЕРОССІЙСКАГО СЪѢЗДА
ХУДОЖНИКОВЪ

СОСТОЯВШАГОСЯ ПОДЪ ВЫСОЧАЙШИМЪ ПОКРОВИТЕЛЬСТВОМЪ
ЕГО ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА ГОСУДАРЯ ИМПЕРАТОРА
НИКОЛАЯ АЛЕКСАНДРОВИЧА
И
ПОЧЕТНЫМЪ ПРЕДСѢДАТЕЛЬСТВОМЪ
ЕЯ ИМПЕРАТОРСКАГО ВЫСОЧЕСТВА АВГУСТѢЙШАГО ПРЕЗИДЕНТА
ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМІИ ХУДОЖЕСТВЪ
ВЕЛИКОЙ КНЯГИНИ
МАРІИ ПАВЛОВНЫ

Декабрь 1911—Январь 1912.

ПЕТРОГРАДЪ

ПЕТРОГРАДЪ
Товарищество Р. Голике и А. Вильборгъ
Звенигородская, 11.



ОТДѢЛЪ ТРЕТІЙ.

ЖИВОПИСЬ И ЕЯ ТЕХНИКА.

Не всякое время даетъ въ міръ генія, а лишь только нѣкоторыя эпохи, и требуются громадныя усилія народа для того, чтобы воспитать генія. Казалось бы, что ихъ произведенія должно охранять и они должны сохраняться навѣки, но они гибнутъ ежедневно, гибнутъ одинаково съ ненужнымъ хламомъ бездарностей. И не только потому они гибнутъ, что люди не умѣютъ цѣнить генія, но въ ихъ гибели виновны и сами творцы ихъ, употреблявшіе негодныя средства, работавшіе на негодномъ матеріалѣ. «Искусство—сказалъ въ своемъ докладѣ маститый русскій художникъ—И. Е. Рѣпинъ—дорогая вещь и, разъ за него берутся, такъ надо, чтобы средства, употребляемыя при этомъ, были вѣчными, чтобы они не пропадали». Нѣтъ, поэтому, ничего удивительнаго въ томъ, что больше половины всѣхъ прочитанныхъ въ III отдѣлѣ докладовъ было посвящено техникѣ живописи.

Эту серію докладовъ открылъ И. Е. Рѣпинъ. Въ докладѣ его, а также и въ преніяхъ по нему вопросъ о сохраненіи живописи былъ расчлененъ. Было указано, что этотъ вопросъ распадается на 4 отдѣльныхъ, а именно: 1—о матеріалѣ, годномъ для письма и подготовкѣ его подъ живопись, 2—о выборѣ красокъ, лаковъ и т. п.—выборѣ средствъ письма, 3—о храненіи, о питаніи живописи и 4—объ ученой реставраціи. Всѣ эти четыре стороны вопроса о сохранности живописи нашли то или иное освѣщеніе въ занятіяхъ Отдѣла.

Вопросы о подготовкѣ стѣнъ подъ живопись и о выборѣ красокъ прошли здѣсь въ изложеніи такого выдающагося спеціалиста, какимъ является Д. І. Кипликъ. Второй докладъ Димитрія Іосифовича былъ напечатанъ на средства Съѣзда и безплатно раздавался всѣмъ его участникамъ. В. Г. Востросаблинымъ и М. М. Мининымъ были демонстрированы изобрѣтенные ими составы для подготовки стѣнъ подъ живопись. По своему содержанію докладъ перваго нѣсколько выходитъ за предѣлы Третьяго Отдѣла, такъ какъ касается и вопросовъ скульптуры. Однако, въ виду значенія, которое можетъ имѣть въ живописи составъ В. Г. Востросаблина, и въ виду того, что пренія по докладу ограничивались одной этой стороной его, онъ печатается въ Третьемъ Отдѣлѣ, среди докладовъ, посвященныхъ техникѣ живописи. А. А. Мутти ознакомилъ со своимъ способомъ консервації живописи; вопросъ о реставраціи былъ поднятъ Д. Ф. Богословскимъ.

Кромѣ того, въ Отдѣлѣ прошелъ вопросъ о вѣчной живописи—мозаикѣ, а А. П. Эйсснеръ ознакомилъ съ образцами древне-грузинской стѣнописи. По докладу Предсѣдателя Отдѣла, профессора Н. А. Кошелева, было высказано пожеланіе о возстановленіи въ Императорской Академіи Художествъ историческаго и религіознаго отдѣловъ. Затѣмъ было признано необходимымъ, чтобы художники имѣли доступъ во всѣ мѣстности Европейской и Азіатской Россіи, и, по почину Ю. И. Рѣпина, постановлено передать въ надлежащія общества для разработки вопросъ о возможности безплатнаго пользованія натурщиками. «Община Художниковъ» внесла предложеніе о пониженіи тарифа по перевозкѣ художественныхъ произведеній.

Въ одномъ изъ засѣданій Отдѣла былъ повторенъ докладъ С. П. Боброва—Основы новой русской живописи—прочитанный ранѣе въ Первомъ Отдѣлѣ. И на этотъ разъ докладъ г. Боброва встрѣтилъ возраженія. Здѣсь высказались гг. Машковцевъ, Афанасьевъ, Куренной и профессоръ Н. А. Кошелевъ. Однако, ихъ мнѣніе, въ цѣляхъ объединенія преній по одному и тому же вопросу, напечатаны въ «Трудахъ Перваго Отдѣла».

Въ заключеніе, упомянемъ, что Предсѣдатель Отдѣла, профессоръ Н. А. Кошелевъ, и Н. Г. Цириготти заставили вновь перечувствовать позорную страницу недавняго прошлаго, когда сто восемь русскихъ художниковъ потеряли болѣе шестисотъ своихъ произведеній, посланныхъ на выставку въ С.-Луи.

Таковы были вопросы, вокругъ которыхъ вращались занятія Третьяго Отдѣла.

■ ■

ВАЖНОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ТЕХНИКИ.

Проф. И. Е. РѢПИНЪ.

(Соединенное засѣданіе III и IV отдѣловъ, 29-го декабря 1911 г.).

Если преступны архитекторы, построившіе падающіе дома, потолки, карнизы, лѣса, то также преступны невѣжественные живописцы, написавшіе облупливающіяся картины, фрески; преступны заказчики, игнорировавшіе условіе прочности дорогихъ работъ; преступны учебныя заведенія, не давшія своимъ питомцамъ необходимыхъ свѣдѣній по части техники дѣла. Дѣло первой важности, не терпящее отлагательствъ.

ы всѣ учились понемногу, чему нибудь и какъ нибудь, такъ просвѣщеньемъ, слава Богу, у насъ не мудрено блеснуть». Представьте, что мнѣ еще 45 лѣтъ тому назадъ пришлось блеснуть, и гдѣ же, въ Петербургѣ, въ столицѣ... Я пріѣхалъ изъ глуши, изъ военнаго Украинскаго поселенія, житель города Чугуева, юноша 19 лѣтъ, и блеснулъ среди самой отборной, самой блестящей тогда академической плеяды своими техническими познаніями. Это былъ Крамской и его время, будущіе передвижники. Господа, видите, Вы меня такъ поощрили, и я такъ расхвастался,—такъ, что вамъ придется немного поскучать, потому что я долженъ описать во-первыхъ, что такое я, со своимъ Чугуевымъ, и что такое Академія, но такъ какъ Академія и я, со своимъ Чугуевымъ, несравнимыя величины, то я начну съ Академіи. Россія уже давно, уже болѣе ста лѣтъ, идетъ въ ногу съ Европой,—что тамъ, то и здѣсь,—и у насъ была Академія, лѣтъ за 25 до времени Крамского стоявшая во главѣ искусства. Теперь все передовое искусство живетъ въ Парижѣ, и Академіи всего міра понемножку, въ теченіе послѣдняго полустолѣтія сошли со своего большого значенія, между тѣмъ какъ раньше онѣ стояли во главѣ художественнаго движенія. Академіи были самыми высшими точками, гдѣ искусство могло на что-нибудь опереться. Все шло, конечно, изъ Рима, и въ Римѣ была тогда плеяда назареевъ; тогда тамъ были сильны нѣмцы: Овербекъ, Корнеліусъ—это все были жрецы искусства, они одѣвались даже какъ-то особенно. Они главнымъ образомъ были поборниками духа въ искусствѣ: духъ это все, техника отрицалась. Техника—что тамъ... Рафаэль вѣдь былъ не такой уже живописецъ, какъ Рембрандтъ, и поэтому не въ живописи дѣло, а дѣло въ линіи, дѣло въ духѣ. Конечно, опять-таки все было больше всего религіозное начало въ искусствѣ, и вотъ, если вы помните, въ Румянцевскомъ музеѣ вещь Овербека, написанную, конечно, на атласѣ, написанную одной сепіей,—это таинство Св. Покаянія. Вотъ вамъ примѣръ—до какой степени Овербекъ владѣлъ тогда главной частью искусства, самой высшей стороной. А. И. Ивановъ, писавшій тогда картину свою «Явленіе

Христа народу»— къ нему тогда многіе пріѣзжали большею частью славянофилы. Ф. В. Чижовъ разсказывалъ: и я тоже засталъ его въ ожиданіи приговоровъ римскихъ назареевъ—главное «что скажетъ Овербекъ?» Эту картину Ивановъ писалъ много лѣтъ, но Овербека онъ ждалъ, какъ Бога, и вотъ онъ пришелъ и Иванова онъ одобрилъ. Ивановъ писалъ, какъ вы знаете, грубо, его живопись довольно не гармонизованная, но это самобытный, геніальный русскій человѣкъ — Ивановъ дѣйствительно геній русскій, и ему было все равно, онъ шелъ своей дорогой, но онъ хотѣлъ знать только мнѣніе Овербека—что онъ скажетъ. Онъ совѣтовался съ нимъ, и Овербекъ ему посовѣтовалъ: у Иванова было просто—Іоаннъ Креститель обращается и говоритъ, когда увидѣлъ Христа: «вотъ идетъ Тотъ, у Котораго я не достоинъ обуви развязать», но Овербекъ сказалъ, что непремѣнно надо дать Іоанну Крестителю въ руки крестъ. Если мы теперь взглянемъ свободно, безъ предразсудковъ, невольно подумаемъ — съ какой стати крестъ? Но тогда было символическое міровоззрѣніе— кто же узнаетъ, что это Креститель, непремѣнно надо было дать крестъ въ руку. Ивановъ долго думалъ, онъ много совѣтовался на эту тему, много говорилъ и все-таки въ концѣ концовъ далъ крестъ въ руки. Но я тутъ зашелъ немного далеко, мнѣ собственно просто надо было сказать, что Академія въ то время живописи не придавала никакого значенія, главное—рисунокъ и классическія формы.

Я, Чугуевскій иконописецъ, пріѣхавшій 19-ти лѣтъ, засталъ здѣсь лучшую плеяду въ Академіи. Понятіе о живописи и извѣстные идеалы я уже тогда имѣлъ, и когда я увидѣлъ—какъ они писали, мнѣ стало немножко...

Теперь вы увидите другое, я обращу ваше вниманіе на міръ военныхъ поселеній, міръ давно уже проклятый. Но вотъ я—военный поселянинъ, я первый долженъ былъ бы проклинать этотъ міръ. Прошло уже 50 лѣтъ съ тѣхъ поръ, какъ поселенія уничтожены, и я увидѣлъ, что много хорошаго было въ этой затѣѣ. Я, знакомый съ тѣмъ, какъ это сложилось исторически, какъ это выросло, я, побывавшій нѣсколько разъ, гляжу теперь безъ предразсудковъ и долженъ сказать, что въ военныхъ поселеніяхъ было очень много интереснаго. Это не то, что одинъ Аракчеевъ, что онъ все сдѣлалъ, Аракчеевъ былъ только рачительный слуга, онъ дѣлалъ все по плану обожаемаго Монарха,—онъ пересолилъ въ средствахъ: чтобы заставить русскій народъ трудиться, думалъ, что надо его, какъ всякое животное, бить—не побьешь, не поѣдешь. Затѣя эта шла отъ гуманистовъ, отъ Лагарпа, знаменитаго, дивнаго человѣка, воспитателя Императора Александра I-го, имѣвшаго на него вначалѣ громадное вліяніе. Гуманисты задумали изъ этого края создать военныя поселенія по новому образцу, отвѣчающему духу того времени. Тогда было крѣпостное право, тогда думали, что помѣщикъ долженъ быть отцомъ роднымъ, руководителемъ, культуртрегеромъ для своихъ крестьянъ. И Александру I-му было внушено, что онъ долженъ вести свой народъ, и онъ сдѣлалъ опытъ на военныхъ поселеніяхъ, чтобы создать ассоціацію хозяевъ военныхъ поселеній. Интересно было видѣть: всѣ эти армяки, сохи, бороны были сдѣланы по рисунку, и все по плану—всякій крестьянинъ выѣзжаетъ на парѣ лошадей. Это была громадная затѣя. Во-первыхъ, всѣ деревни переименовывались. Какая-нибудь Балаклѣя называется Новосерпуховъ, Печенѣги—въ 20 верст. отъ Чугуева, родина Семпрадскаго—Новобѣлгородомъ. Прежде всего были построены громадные кирпичные заводы, куда начали людей гонять дѣлать кирпичи. Вотъ когда началось иго, народъ не щадили, не церемонились, ефрейторы били народъ палками, гоняли людей, но зато люди работали, насаждали лѣса кругомъ. Лѣса эти выросли, уже я ихъ видѣлъ великолѣпнѣйшими лѣсами; а какъ, говорятъ, плакали, какъ не хотѣлось садить. Сперва насадили лѣса, потомъ настроили города. Весь Чугуевъ, гдѣ я имѣлъ счастье родиться на свѣтъ, эти всѣ домики каменные, одинъ какъ другой крытые черепицей,—это все дѣло военнаго поселенія. За типъ взята крестьянская изба по плану, но все это росписано клеевыми красками, и краски эти,—я два года назадъ былъ тамъ,—прекрасно уцѣлѣли. Эта роспись до сихъ поръ, представьте себѣ, цѣла на этихъ домикахъ. Такъ вотъ строились новые города, насаждались лѣса. Всѣ эти хозяева дрессировались, они выѣзжали точно по командѣ, ихъ учили, какъ отвѣчать. При мнѣ тамъ былъ главный начальникъ—графъ Никитинъ онъ былъ инспекторомъ резервной кавалеріи. Бывало онъ у мальчишекъ спрашиваетъ заповѣди, у бабъ—почемъ продаются яйца, словомъ за всѣми порядками слѣдилъ... этотъ самый графъ Никитинъ, за всѣмъ смотрѣлъ. Тамъ были выстроены цѣлые дворцы для Государя, для Великихъ Князей, для всякаго начальства и для самого графа Никитина. Это была громаднѣйшая работа... Кромѣ того, было колоссальное зданіе— теперь оно обращено въ юнкерское училище—это былъ штабъ Украинскаго военнаго поселенія; въ немъ былъ корпусъ топографовъ, и когда мнѣ было лѣтъ десять—я имѣлъ счастье учиться въ этомъ самомъ корпусѣ топографовъ. Мы думаемъ, что это какая-то глушь, какой-то Чугуевъ, а между тѣмъ ничего не происходитъ само по себѣ, все имѣетъ начало, все имѣетъ основанія. Въ этотъ

самый корпусъ пріѣзжали и иструкторы, большею частью отсюда, изъ Петербурга—я не знаю, кто они были, но они были люди прекрасно образованные и очень хорошаго тона военные. Я три года учился въ этомъ корпусѣ и видѣлъ, какъ они лежали, вытянувшись на огромныхъ планахъ, и я также учился чертить и дѣлать ситуаціи, планы и всѣ чертежныя работы. Кромѣ того дѣлались большія карты всего свѣта и всякія тамъ Балаклѣи и Закамянки, Шелудковки были переименованы, и для всѣхъ дѣлались чертежи. Но этимъ еще не все исчерпывалось. Эта часть слишкомъ, такъ сказать, бюрократическая и аристократическая, тутъ все приходило большое начальство, а тамъ еще былъ цѣлый департаментъ писарей, большая организація. Это все былъ такъ называемый штабъ, а вотъ за городомъ были выстроены цѣлые огромные кварталы, здѣсь были большіе корпуса, большія мастерскія. Если вы читали, какъ Тарасъ Бульба въѣзжаетъ въ сѣчь подъ грохотъ молотковъ кузнецовъ, слесарей и т. п., то это очень напоминаетъ ту картину кузнецовъ и слесарей; были тутъ и рѣзчики, и позолотчики, и столяры, и проч., тутъ цѣлая академія, такія огромныя казенныя мастерскія. Господа, это прелтересное явленіе.—Бывало, ходишь тамъ около мастерскихъ портныхъ, глазѣешь на все—земли не видно—тамъ все было усыпано кусочками разнаго сукна—вѣдь весь Чугуевскій Уланскій полкъ тамъ одѣвался, и все сами дѣлали: сабли, шпоры, сѣдла и т. д. Наконецъ, вы переходите дальше, и вотъ ужъ начинается иконостасное дѣло. Раньше былъ стиль ампиръ, тамъ и въ Чугуевѣ и въ Печенѣгахъ вездѣ и поднесь все тотъ же павильонъ, который теперь красуется въ Римѣ, представляя образчикъ русской архитектуры. Тутъ же и образа, тутъ красятъ, грунтуютъ, холстъ для большихъ картинъ, все дѣлаютъ своими средствами. Люди, этимъ занимавшіеся, были большого спеціальнаго образованія, большой энергіи и большого пониманія дѣла—главнымъ образомъ мастера изъ Москвы. Эти военныя поселенія произошли отъ казаковъ, въ 1815 году по возвращеніи изъ Парижа ихъ переименовали въ Чугуевскій Уланскій полкъ. Были заботливые люди, которые солдатскихъ дѣтей, кантонистовъ, посылали въ Москву цѣлыми партіями, и тамъ-то эти дѣти выучились разнымъ ремесламъ: кто живописцемъ, кто позолотчикомъ. А какіе рѣзчики были, какіе мастера... Сдѣлавшись казеннымп мастерами, заводили здѣсь и свое мастерство. Я учился у мастера, который не былъ казеннымъ, но былъ плоть отъ плоти, кровь отъ крови такихъ же казенныхъ мастеровъ. Мастера тогда были очень хорошіе, имѣли свои традиціи, и, напримѣръ, когда что нужно было начальству—мебель и зеркала, все дѣлалось ими, они работали на все начальство, откуда и возникало часто недовольство этихъ мастеровъ. Тогда былъ великолѣпный портретъ Николая I-го, сдѣланный такъ великолѣпно, что самъ Крюгеръ похвалилъ бы эти копіи. А какіе тамъ были образа... Какіе искусные были живописцы—просто чудо. Есть церковь въ Осиновкѣ около Чугуева, куда для образовъ брались изъ Исаакіевскаго собора копіи, и такъ хорошо они переданы и такъ прочно сдѣланы, что я ихъ видѣлъ два года назадъ, эти картины съ Басина и др., они писали съ эстамповъ-гравюръ—все это очень хорошо сохранилось. Тамъ были свои геніи, свои таланты. Я долженъ сказать, что эти большія картины въ сельской церкви такъ хорошо сохранились, что ихъ можно смотрѣть и сейчасъ. Значитъ, эти казенные мастера изъ первокласснаго казеннаго матеріала, съ хорошими, хотя казенными знаніями, дѣлали все такъ добросовѣстно, что до сихъ поръ все уцѣлѣло.

Итакъ, я, проучившись тамъ, пописавши образа, все-таки, значитъ, техническую часть зналъ и видѣлъ, хотя я былъ помѣщенъ къ мастеру не для того только, чтобы бѣгать, какъ большею частью бываетъ съ мальчиками,—за водкой, но я былъ поставленъ нѣсколько иначе, я долженъ былъ знать мастерство. И я зналъ—какъ слѣдуетъ растирать краски, видѣлъ все передъ собой, обо всемъ имѣлъ понятіе. У меня былъ такой сюртукъ, до того запачканный красками, что негдѣ было курочкѣ клюнуть. Три года провелъ я около живописцевъ, съ утра до вечера: все живопись, живопись и живопись. И смѣлость мастерства выработалась необыкновенная. Я писалъ такъ, какъ въ школѣ не пишутъ. Когда я поступилъ сюда, здѣсь былъ учитель Жуковскій, онъ меня спросилъ—гдѣ Вы учились? Я говорю: «Нигдѣ». Какъ же вы это карандашемъ такъ владѣете? — «Я писалъ образа».— О, конечно, эти образники!..—Слѣдовательно образники были все-таки настолько технически подготовлены, что когда я увидѣлъ Крамского, этого художника огромнѣйшей интеллигентности, умницу, большого философа, за палитрой—когда онъ писалъ, то возьметъ бывало, немножечко красокъ на палитру, и растираетъ, и растираетъ... Крамской вѣдь въ самомъ дѣлѣ былъ робкій какъ живописецъ,—вотъ и Н. А. Кошелевъ это подтвердитъ... И бывало, я такъ инстинктивно спрашиваю: какъ у васъ мало красокъ на палитрѣ, какъ же Вы будете этимъ писать? — «А что, развѣ нельзя?». И дивился я малой подготовкѣ въ живописи такого дивнаго учителя рисунка... въ техникѣ я уже могъ сказать ему, что такъ нельзя, что съ этимъ не хорошо, а вотъ это надо такъ. Словомъ, у меня были техническія знанія, такія чисто традиціонныя, но которыя не даромъ были получены. Они пришли то изъ Москвы, то изъ Петербурга—я не знаю, откуда были тѣ мастера. Но только многія

работы, сдѣланныя военнымъ поселеніемъ на казенный счетъ,—эти всѣ имѣли въ себѣ хорошія серьезныя традиціи техники.

У насъ въ Академіи, въ отношеніяхъ ея къ техникѣ всегда былъ огромный минусъ. Когда я поступилъ, она жила только духомъ, и живописцы нѣкоторые испугались, окончивъ, положимъ, Университетъ, не знали—какъ взяться за краски. Словомъ, къ техникѣ у насъ въ Академіи никогда не было серьезнаго отношенія, а между тѣмъ это насущный вопросъ, игнорировать его она не имѣетъ права. И вотъ я теперь хочу къ нему перейти, но буду кратокъ, потому что предстоитъ докладъ Киплика, очень интересный, у него огромныя свѣдѣнія, и онъ по существу дѣла скажетъ о техникѣ всесторонне, а я только въ общихъ чертахъ скажу. Въ самомъ дѣлѣ, вѣдь это же непозволительно такое отношеніе къ техникѣ. Я видѣлъ вещи, сдѣланныя еще раньше Военныхъ Поселеній въ монастыряхъ Воронежской епархіи и всѣ онѣ уцѣлѣли, хотя имъ болѣе ста, несмотря на всѣ климатическія перемѣны. А теперь... Напримѣръ на Братской могилѣ, въ Севастополѣ, давно ли видѣли тамъ чудныя фрески!.. Слава Богу, онѣ замѣнены уже мозаикой. Однажды я пріѣхалъ въ Елецъ и видѣлъ церковь, росписанную Клавдіемъ Лебедевымъ; во всѣ стѣны красовались совсѣмъ новыя прекрасныя картины, и на нихъ были уже огромныя бѣлыя пятна чистаго грунта, которыя отваливаются кусками. Долженъ признаться, я живопись люблю, и мнѣ дороги хорошія вещи, и я готовъ плакать, когда вижу подобное разрушеніе. Я еще засталъ здѣсь Исаакіевскій соборъ настолько уцѣлѣвшимъ, что видѣлъ всѣ вещи Брюлова и могъ всѣмъ этимъ наслаждаться. Для провинціальнаго живописца «академическая живопись»—такое божество. Прошло лѣтъ десять, все это потемнѣло и давно уже сваливается хлопьями; все пропадаетъ безвозвратно. Чистяковъ, вернувшись изъ Рима въ 1871 г., по заказу для мозаики по картону возстанавливалъ куски «Се человѣкъ». Эти куски къ нему привозили въ академическую мастерскую, и мы очень горевали объ этой гибели. Погибло еще нѣсколько церквей, которыя я зналъ. Потомъ, при мнѣ, въ 1877—1878 г. въ храмѣ Христа Спасителя, въ Москвѣ, работали многіе мои товарищи: Суриковъ, Прянишниковъ, Вл. Маковскій, Бодаревскій, съ Семирадскимъ во главѣ. И вотъ въ абсидѣ особенно внимательно сооружалась большая «Тайная вечеря», за которую Семирадскому было заплачено 18 тысячъ. Я думалъ, вотъ гдѣ будетъ все предусмотрѣно технически, я часто видѣлъ ходъ всей подготовки и былъ увѣренъ, что тутъ-то ужъ хорошо сдѣлаютъ, она не погибнетъ. На четверть отъ стѣны была сдѣлана, какъ-то на отлетѣ, изъ щепочекъ огромная для всей картины штукатурка, и говорили, что это на вѣчныя времена останется. Написана была картина прекрасно, мы всѣ любовались ею. Теперь, какъ вамъ всѣмъ извѣстно, эту картину всю уже вновь исполнилъ Савинскій—онъ по картону возстановлялъ Семирадскаго. Разумѣется, это уже будетъ не Семирадскій, но съ этого будутъ дѣлать мозаику. Досадно. Опять-таки, отрицая техническую сторону, имѣя въ виду только сторону философскую, духъ искусства, мы оказались въ большомъ убыткѣ, потеряли такія вещи невозвратимо. Года два назадъ я разсматривалъ и другія вещи въ храмѣ Христа Спасителя, тамъ ухитрялись писать и на томъ, и на другомъ составѣ, и благодаря незнанію средствъ все почти погибло, потемнѣло, почернѣло... Но вотъ вещь, которая меня обрадовала—она была черна, какъ сажа, послѣ пожара (показываетъ на потолокъ конференцъ-зала Академіи). Это великолѣпная, дивная вещь, вы гордитесь, что мы имѣемъ такого Шебуева: о немъ весь міръ зналъ бы, если бы это было въ Парижѣ или Римѣ. Этотъ плафонъ не хуже какого-нибудь Тіеполо. Послѣ пожара, его, подъ присмотромъ Свиньина-архитектора, отчищали однимъ бѣлымъ хлѣбомъ.

Чѣмъ это написано, почему уцѣлѣли краски? Послѣ пожара это все было совершенно черно, а еще до пожара сколько времени эта вещь существовала—вѣдь немножко больше ста лѣтъ... И какой еще прекрасный видъ! Вотъ тутъ еще были хорошія традиціи декоративнаго дѣла. Я разспрашивалъ химика Л. Н. Шмелинга — онъ изслѣдовалъ кусокъ фрески — говоритъ, что это масляная краска (я просилъ Шмелинга вырѣзать кусочекъ и изслѣдовать химически). Должно быть, онъ думаетъ, тонкій грунтъ на кирпичахъ напитывали горячимъ масломъ, оно хорошо проникло въ штукатурку. Вопросы техническіе Д. І. Кипликъ основательно намъ объяснитъ, онъ разскажетъ, какъ раньше заказчики нотаріально заключали контракты съ мастерами, какъ они должны были поставлять самый лучшій матеріалъ, самое лучшее золото, писать такъ, чтобы навѣки осталось. Заказчикамъ это было дорого, они знали, что это драгоцѣнность, что это дѣлается на вѣчныя времена. И вотъ намъ надо вернуться къ этимъ хорошимъ традиціямъ, чтобы мы всегда помнили, что искусство дорогая вещь, и разъ за это берутся, такъ надо, чтобы средства, употребляемыя при этомъ, были вѣчны. Теперь, слава Богу, у насъ образовалась мастерская Киплика, основанная здѣсь на Литейномъ Дворѣ, и многіе тамъ получаютъ разныя техническія свѣдѣнія—какъ о вредѣ красокъ, о грунтахъ,—это все спеціальные вопросы. Теперь Академія имѣетъ въ этомъ вопросѣ огромныя данныя, постоянно производятся

опыты, происходитъ обмѣнъ мнѣній. Шмелингъ усиленно переписывается со всѣми почти мастерами и профессорами этого дѣла въ Европѣ. Но, мнѣ кажется, не слѣдуетъ ограничиваться этимъ; не только въ Академіи, а во всѣхъ городахъ Россіи, при каждомъ училищѣ рисованія, должны быть такія техническія станціи. Здѣсь Академическую станцію не надо замыкать, чтобы она была только для учениковъ, надо, чтобы всякій, и фабрикантъ и художникъ, окончившій Академію, если ему нужны техническія свѣдѣнія, шелъ бы смѣло, какъ къ матери родной, въ Академію и получалъ бы всѣ необходимыя свѣдѣнія. Это вопросъ очень важный, и здѣсь мы должны поступиться табелью о рангахъ, здѣсь мы должны забыть, что «вотъ этотъ пошелъ вонъ», а «вы пожалуйте». И нельзя открывать двери Академіи только ученикамъ. Иногда бываетъ, что ученикъ Академіи окончитъ Академію и пойдетъ служить по акцизу, а иной, пріѣхавшій изъ провинціи, умретъ за это. И не надо дѣлать изъ этого элементарнаго дѣла секрета, это должно быть широко извѣстно, чтобы свѣдѣнія по техникѣ вездѣ можно было получить: въ Москвѣ, Петербургѣ, Одессѣ, Харьковѣ, — вездѣ и всюду, чтобы наши художники могли пополнять важные пробѣлы. Теперь посмотрите, какъ было въ мое время: молодой человѣкъ оканчиваетъ Академію, ему заказываютъ роспписывать церковь, а онъ призываетъ маляра и спрашиваетъ, какъ это сдѣлать, потому что онъ самъ ничего не знаетъ... Невозможно же такъ профанировать искусство. Какой грунтъ на что дѣйствуетъ и какія послѣдствія получаются, надо знать обязательно всѣмъ художникамъ; это дѣло фундамента, дѣло почтенное. Каждый разъ, когда я вижу въ Сикстинской капеллѣ плафонъ Микель-Анджело, которому болѣе 300, онъ такой, какъ будто недавно написанъ, и все хорошо видно. Хотя его Адъ ужасно закоптѣлъ и попортился за послѣднее время отъ копоти во время мессъ, но все-таки въ итальянской живописи аль-фреско видно, какъ думали и работали надъ этимъ вопросомъ мастера, многое тамъ уцѣлѣло.

Такъ какъ Россія имѣетъ огромныя средства исполнительныя между молодыми художниками, теперь выросла плеяда такихъ огромныхъ, большого масштаба, дѣйствительно интересныхъ художниковъ—и я бы отъ всей души пожелалъ, чтобы этимъ художникамъ было предоставлено росписать въ какихъ-нибудь вокзалахъ или дворцахъ картины стѣнной живописи, чтобы это легло въ основаніе всѣхъ пріобрѣтенныхъ новыхъ средствъ, чтобы эти картины были вѣчными технически и вѣчны по своему художественному достоинству.

Въ виду того, что докладъ И. Е. Рѣпина представлялъ интересъ и для другихъ отдѣловъ, онъ былъ заслушанъ въ Соединенномъ Собраніи. Докладъ Ильи Ефимовича былъ выслушанъ съ большимъ вниманіемъ и возбудилъ оживленныя пренія, въ которыхъ приняли участіе: Предсѣдатель Отдѣла проф. *И. А. Кошелевъ*, Предсѣдатель Съѣзда *гр. П. Ю. Сюзоръ, Н. И. Верхотуровъ и А. А. Карелинъ*.

Предсѣдатель. (Проф. Н. А. Кошелевъ). Я прошу позволенія сказать нѣсколько словъ о картинѣ Семирадскаго, какъ она погибла. Для этой картины прежде всего за нѣсколько лѣтъ предполагалась плоская стѣна для горней иконы. Но затѣмъ пришли новые архитекторы, старшимъ изъ нихъ былъ Рѣзановъ; составили новый планъ, по которому, вмѣсто простой горней плоской картины рѣшили сдѣлать абсиду полукруглую. Рѣшили и сдѣлали и не такъ хорошо, вѣроятно, давъ ей просохнуть, наложили штукатурку. Штукатурка во всемъ храмѣ отъ верху до низу была такъ называемая относная. На большихъ желѣзныхъ шпиляхъ, переплетенныхъ проволокой, задѣлывалась пакля, и на нее накладывалась извѣстка. Вся эта извѣстка была мало просушена. Тогда спѣшили къ извѣстному сроку освятить храмъ, и нужно было во-время все окончить. Я хорошо былъ знакомъ съ Семирадскимъ, когда онъ оканчивалъ эту картину. Онъ началъ и кончилъ ее въ теченіе какихъ-нибудь 2-хъ мѣсяцевъ. Только къ концу этого срока на картинѣ оказалось нѣсколько пятенъ или пузырей, которыя онъ отковырнулъ, выпустилъ воду, отшпаклевалъ, закончилъ и сдалъ. Не болѣе какъ за мѣсяцъ до освященія храма вызвали изъ Академіи реставратора, который пріѣхалъ поправлять эти пятна. Они были исправлены, картина оказалась законченной, совершилось освященіе, и все это забыли. Съ тѣхъ поръ прошло 30 лѣтъ—кто завѣдывалъ или наблюдалъ за этимъ храмомъ?—какія лица? я не знаю, но картина, видимо, постепенно разрушалась. Мнѣ кажется, что, если бы были приняты вначалѣ мѣры, она была бы спасена... Я предполагаю, что если бы до того мѣста, гдѣ появилась сырость, сняли бы штукатурку, ее можно было бы просушить, но они ждали и дождались — картина пропала. Новое изображеніе, о которомъ говорилъ И. Е. Рѣпинъ, поручили исполнить г. Савинскому, поручили это довольно странно. Онъ долженъ былъ исполнить картину, какъ копію, но ее не съ чего было копировать—эскизы и картоны были наскоро сдѣланы и не могли быть вполнѣ использованы. Савинскому связали руки, снабдивъ его набросками. Такимъ образомъ получилась не копія и не оригиналъ. Вотъ причина, почему пропала эта картина. Мнѣ кажется, что здѣсь виноватъ не живописецъ, не архи-

текторъ даже, а то лицо, которое смотрѣло за ней. Я думаю, что то же самое дѣлается и въ куполѣ. Живопись тамъ почти исчезла, но не отъ сырости, а отъ другой причины. Мнѣ думается, что пора бы приступить къ возстановленію этого купола, который былъ однимъ изъ лучшихъ произведеній русской религіозной живописи въ Россіи; простоялъ онъ въ теченіе 6 лѣтъ въ цѣлости. Когда кончили работу, то рѣшили снять всѣ лѣса, но сначала рѣшили снять со всей работы и съ купола пыль, потому что въ храмѣ были и тѣ лѣса, на которыхъ производилась штукатурка. Они были грязные, пыльные, и въ раскрытыя окна залетало много пыли, мы прямо задыхались отъ нея, несмотря на то, что нѣсколько человѣкъ тамъ каждый день мочили, чтобы пыль улеглась. Такъ вотъ, когда живопись была доведена до конца, рѣшили снять лѣса, но до этого рѣшили снять и пыль. Главный куполъ рѣшено было промыть, и вотъ здѣсь произошла нѣкоторая трагедія. Марковъ не зналъ никакого способа, кромѣ писанія масляными красками, но онъ читалъ, что художникъ Лянринъ росписывалъ церковь св. Екатерины новымъ способомъ. Онъ примѣшивалъ въ масло мастику Глютъ, которая съ краской масляной даетъ прекрасный матъ—откуда ни смотрѣть, отовсюду прекрасно видно безъ отблеска. Но когда приступили къ смыванію въ куполѣ пыли, архитекторъ не позаботился—я не знаю его фамиліи,—онъ отдалъ это подрядчику и не слѣдилъ, какъ это промываютъ. Когда начали промывать, подрядчику и его мастерамъ не было сказано, что это глютень, который подвергается разрушенію, когда его моютъ горячей водой, а они какъ разъ начали мыть теплой водой, а такъ какъ куполъ не имѣлъ свѣта, а освѣщался только рефлексомъ отъ 3-хъ-аршиннаго отверстія, то чѣмъ больше они мыли, тѣмъ больше имъ казалось грязи, и домыли до такой степени, что выходила сплошная масса невозможной черноты. Это продѣлывалось нѣсколько дней. Имъ пришло, наконецъ, въ голову, что недостаточно горячей воды, и они стали мыть прямо кипяткомъ, и только недѣлю спустя, когда главный помощникъ Рѣзанова, страдавшій ногами, былъ внесенъ туда и когда онъ это осмотрѣлъ, то увидѣлъ только контуры. Чистильщики дотерли даже до цемента. Штукатурка тамъ смѣшивалась не съ известкой, не съ алебастромъ, а съ цементомъ, и вотъ до этой спайки цемента со штукатуркой они и домылись. Такъ что исчезновеніе купола не зависитъ отъ того, что художники не знали способа,—здѣсь была другая причина. Завтра я буду имѣть честь сдѣлать заявленіе о возстановленіи этого купола и желалъ бы, чтобы приступили къ нему, какъ можно скорѣе, пока есть возможность удержать въ этомъ куполѣ, хотя контуры. Это страшно трудная задача для нашего времени. Вѣдь изображеніе Бога-Отца такъ велико, что трудно представить тому, кто тамъ не работалъ. Въ этой фигурѣ въ сидячемъ положеніи восемь съ половиной саженей и четыре съ половиной аршина голова. Когда живописецъ писалъ лобъ, то онъ не видѣлъ бровей и глазъ. Когда онъ перешелъ къ низу, то не видѣлъ ничего, все это у него осталось позади. Мнѣ кажется, что для такихъ размѣровъ изображенія, если будутъ потеряны контуры, очень трудно будетъ его возстановить, такъ же какъ и прекрасные тона, которые тамъ удалось передать.

Но желательно было бы, чтобы приступили къ этому по возможности скорѣе, чтобы удержать то, что еще можно, что еще сохранилось отъ этого дорогого изображенія, единственнаго, какъ по величинѣ, такъ и по достоинствамъ. Марковъ имѣлъ модель и приходилъ къ намъ, бралъ тѣ же краски, тѣ же тона, и эту модель писалъ тѣми же красками. Модель, въ концѣ концовъ, была копіей съ того, что было написано тамъ, но она была бы драгоцѣнной, если бы при реставраціи или возобновленіи, краски были бы найдены, потому что контуры цѣлы. Если найдется мастеръ съ такимъ же характеромъ и твердой настойчивостью, какъ Крамской, исполнитель фигуры Бога Отца, можетъ быть и не совсѣмъ такой, то все-таки куполъ можетъ быть возстановленъ съ достоинствомъ.

И. И. Верхотуровъ. По поводу работы въ Храмѣ Христа Спасителя могу сказать нѣсколько словъ. Я жилъ 6 лѣтъ у Евграфа Семеновича Сорокина, который писалъ тамъ четырехъ Евангелистовъ на парусахъ. Эта работа сохранилась, какъ извѣстно, и до сихъ поръ. Е. С. Сорокинъ писалъ не масляными красками; кстати, онъ также признавалъ только рисунокъ, и былъ именно послѣдователь назареевъ, какъ говорилъ И. Е. Рѣпинъ. Такъ г. Сорокинъ тогда еще предсказывалъ, что картина Семирадскаго обязательно обвалится, что масляная живопись при писаніи всегда болѣе очаровательна, но черезъ нѣкоторое время ее ждетъ та же участь, которая постигла картину Семирадскаго. Я недавно былъ въ Храмѣ Христа Спасителя и работа г. Сорокина буквально та же, что и 25 лѣтъ назадъ, и мнѣ кажется, ей не грозитъ никакая опасность. Писана она не на маслѣ, а на воскѣ,—это я утверждаю, также можетъ подтвердить это и С. Виноградовъ. Я позволю себѣ, господа, разумѣется, отъ лица въ этомъ случаѣ всѣхъ, поблагодарить за докладъ нашего маститаго, великаго художника И. Е. Рѣпина и при этомъ я пользуюсь случаемъ сдѣлать маленькое обращеніе. Окончательно убѣдившись сегодня въ томъ, что мы, какъ мнѣ кажется, собрались для такого важнаго громаднаго дѣла, для дѣла именно художниковъ-живописцевъ, скульпторовъ, архитекторовъ и мы какъ будто бы сжаты

чѣмъ то, нѣтъ простоты обмѣна нашихъ взглядовъ, убѣжденій, всего того, что у насъ нагорѣло, что у насъ накопилось на душѣ. Вѣдь Съѣздъ это такое великое событіе, когда онъ еще повторится? И въ настоящее время, мы до такой степени сжаты въ своихъ главныхъ вопросахъ, что удѣляемъ громадное время вопросамъ второстепеннымъ. Я позволю себѣ указать, хотя бы на докладъ кн. Волконскаго, на что уже было указано въ первомъ же вечернемъ засѣданіи г-мъ Кравченко. Намъ желательно обмѣняться между собой по душѣ нашими мыслями. Не правда ли, когда вышелъ Илья Ефимовичъ Рѣпинъ, съ какимъ наслажденіемъ, съ какимъ удовольствіемъ вы слушали его слова о нашихъ радостяхъ, о томъ, чѣмъ мы живемъ и для чего мы живемъ. Я потому рѣшилъ сегодня объ этомъ сказать, что, напримѣръ, для доклада Ильи Ефимовича сегодня была отведена аудиторія, въ которой помѣщается всего 50—60 человѣкъ, и сюда мы попали случайно. Я надѣюсь, что нашему Съѣзду Художниковъ, нашимъ рѣчамъ будетъ данъ просторъ. Мы художники народъ смирный, никакихъ политическихъ вопросовъ подпимать не будемъ. Но по нашимъ вопросамъ желательно, чтобы дали намъ возможность, именно, въ Общихъ Собраніяхъ обмѣняться нашими мыслями болѣе сердечно и болѣе, такъ сказать, общественно.

Предсѣдатель. Вы сказали, что Сорокинъ писалъ на воскѣ; я могу сказать, что онъ писалъ, какъ и мы всѣ, примѣшивая глютень. У Маркова въ куполѣ онъ примѣшенъ больше, чѣмъ у другихъ. Убѣдившись, что у Маркова это непрочно, я самъ впослѣдствіи писалъ мои картины, примѣшивая глютень въ той мѣрѣ, въ какой это нужно было; тоже самое и Евграфъ Семеновичъ писалъ не на воскѣ, а на глютенѣ, заключающемъ въ своемъ составѣ камфару и воскъ, и еще что то. Такъ что глютень не воскъ.

Гр. П. Ю. Сюзоръ. Сегодня соединенное засѣданіе живописи и архитектуры именно потому, что тотъ вопросъ, который здѣсь разсматривается, не можетъ быть рѣшенъ односторонне. Я думаю, что и здѣсь, въ настоящемъ Собраніи, онъ вовсе не можетъ быть достаточно освѣщенъ. Необходимо собрать возможно больше данныхъ о всѣхъ удачахъ и неудачахъ, вывести инвентарь нашихъ сокровищъ и выяснить настоящее ихъ положеніе. Когда мы все это получимъ и разработаемъ, тогда мы чего-нибудь добьемся. Заявленіе, которое здѣсь было сдѣлано весьма отрадно и печально въ то же время: отрадно, что у насъ была дѣйствительно цѣлая фаланга талантливыхъ русскихъ художниковъ, которые положили свои знанія, свои таланты, свой геній на росписываніе нашихъ храмовъ, а печально то, что мы видимъ ихъ постепенное разрушеніе. Нужно это разрушеніе остановить. И, мнѣ кажется, недостаточно апплодировать тому или другому заявленію, но Съѣздъ можетъ постановить ходатайствовать, куда слѣдуетъ, стучаться во всѣ двери, но добиться, чтобы ассигнованы были деньги на сохраненіе того, что еще не совсѣмъ разрушено. Необходимо это сдѣлать, и именно Съѣзду потому, что голосъ Съѣзда всегда сильнѣе голоса всякаго отдѣльнаго лица. Необходимо, чтобы правительственныя и общественныя учрежденія знали, что есть сокровища, которыя они, можетъ быть, не умѣютъ цѣнить, но за которыя, если онѣ не будутъ сохранены, имъ будетъ сдѣланъ упрекъ. Н. А. Кошелевъ указывалъ, что въ куполѣ Храма Христа Спасителя остались одни контуры въ сферическомъ образѣ. Вѣдь это огромнѣйшая трудность при такомъ раккурсѣ сдѣлать такъ, чтобы изображеніе не было каррикатурнымъ. Если же можно это удержать, поправить, то это нужно сдѣлать возможно скорѣе, и я предлагаю Съѣзду выразить не пожеланіе, а требованіе власть имѣющимъ, распоряжающимся народными деньгами—охранять сокровища такъ, какъ подобаетъ.

Предсѣдатель. Я совершенно раздѣляю мнѣніе почтеннаго гр. Сюзора, но при этомъ я прибавилъ бы, чтобы, говоря о томъ несчастьи, которое постигло наше искусство, не выражалось неудовольствія тому или другому лицу за сдѣланныя ошибки. Будемъ говорить о нашемъ несчастьи и о томъ, что нужно сдѣлать, никого не обижая, никого не оскорбляя, а заботясь исправить неудачное.

А. А. Карелинъ. Несомнѣнно, что колоссальный, картинный и замѣчательный докладъ Ильи Ефимовича Рѣпина сводился къ пожеланію учредить въ Академіи каѳедру относительно матеріаловъ и техники, т. е. того, что уже дѣлается г-мъ Кипликомъ. Но мнѣ кажется, исходя изъ дебатовъ и дальнѣйшихъ разговоровъ по этому вопросу относительно сохраненія художественныхъ произведеній, что этотъ вопросъ имѣетъ еще двѣ стороны, которыя были затронуты Н. А. Кошелевымъ его интереснымъ данными. Дѣло въ томъ, что вопросъ о сохраненіи художественныхъ произведеній раздѣляется на три отдѣльныя части: вопросъ о матеріалѣ, краскахъ и грунтѣ—это одно, второй вопросъ—сохраненіе картинъ и третій, чрезвычайно существенный и очень важный вопросъ—вопросъ реставраціи и регенераціи, или возрожденія безъ внесенія индивидуальности воскрешателя картинъ. И вотъ мнѣ кажется, что изъ этого складывается твердая, незыблемая сохранность художественныхъ произведеній. Во всѣхъ художественныхъ школахъ учащіеся должны получать свѣдѣнія именно по этимъ тремъ

отдѣламъ. По одному отдѣлу мы будемъ слушать докладъ г. Киплика, который большой знатокъ въ вопросахъ матеріала и техники. Другой же вопросъ, вопросъ сохраненія картинъ, вопросъ о голоданіи въ силу вывѣтриванія и о ихъ кормленіи—объ этомъ никто нигдѣ не говоритъ. Максъ Петенкофферъ указываетъ на то, что картины сохраняются только тамъ, гдѣ онѣ поставлены въ идеальныя условія или гдѣ онѣ обработаны идеальной техникой, или тамъ, гдѣ ихъ кормятъ. Вопросъ кормленія представляетъ огромную техническую сложность и онъ ни въ одномъ художественномъ учрежденіи не встрѣчается. Вопросъ относительно реставраціи представленъ рядомъ дѣятелей, и мы знаемъ прекрасныхъ реставраторовъ, но въ Академіи это никогда не преподавалось и не преподается въ другихъ учебныхъ заведеніяхъ. Реставрація, какъ она дѣлается теперь келейно и тайно, это не та научная реставрація, которая дѣлается по опредѣленному методу и по которой существуетъ каѳедра въ Берлинѣ. Максъ Петенкофферъ говоритъ, что ни отъ нашествія варваровъ, ни отъ бѣдствій народныхъ, ни отъ пожаровъ нигдѣ не погибала такая масса картинъ, какъ отъ неумѣлости реставраціи. Я заканчиваю и указываю, что этотъ отдѣлъ—отдѣлъ сохраненія картинъ—должна бы преподавать Академія, какъ это указано И. Е. Рѣпинымъ.

Въ заключеніе Собраніемъ были приняты пожеланія докладчика *И. Е. Рѣпина о необходимости изученія живописи и ея техники; объ учрежденіи техническихъ станцій въ разныхъ городахъ Россіи для изслѣдованія различныхъ существующихъ способовъ и ихъ примѣненія въ живописи, какъ напримѣръ, свойствъ красокъ, подготовка стѣнъ подъ живопись и т. д.*

По предложенію *гр. П. Ю. Сюзора* постановлено *ходатайствовать отъ лица Съѣзда о необходимости сохраненія исчезающей живописи, съ требованіемъ бережно обращаться съ національными сокровищами и объ отпускѣ на то необходимыхъ средствъ.*

По предложенію *А. А. Карелина* Собраніемъ было выражено пожеланіе, чтобы *1) въ художественныхъ школахъ было введено преподаваніе техники живописи и матеріаловъ, 2) былъ изданъ законъ объ охранѣ художественныхъ произведеній и 3) была введена регенерація* (ученая реставрація) *картинъ.*

.....

О ВЫБОРѢ КРАСОКЪ ДЛЯ ЖИВОПИСИ.

Д. І. КИПЛИКЪ.

(Соединенное засѣданіе III и IV отдѣловъ, 29-го декабря 1911 г.).

Скала нормальныхъ и ненормальныхъ красокъ, составленная въ 1905 году Мюнхенскимъ Обществомъ—Deutsche Gesellschaft zur Förderung rationeller Malverfahren и опубликованная имъ для руководства художникамъ, фабрикантамъ и техникамъ.

зъ важнѣйшихъ заботъ художника является забота о выборѣ прочнаго красочнаго матеріала для своихъ произведеній.

Съ каждымъ годомъ рынокъ обогащается все большимъ и большимъ количествомъ новыхъ красокъ для живописи.

Чрезвычайно развившаяся въ послѣднее время, техника буквально засыпаетъ художниковъ красочнымъ матеріаломъ, въ которомъ не легко становится разбираться. Между тѣмъ, выборъ необходимъ, такъ какъ наряду съ цѣннымъ матеріаломъ фабрикуется огромное количество совершенно, или почти, непригодныхъ красокъ, служащихъ плохую услугу, какъ искусству, такъ и художественной промышленности.

На помощь художнику въ этомъ трудномъ вопросѣ является Мюнхенское Общество Deutsche Gesellschaft zur Förderung rationeller Malverfahren — Общество споспѣшествованія раціональнымъ техникамъ живописи, опубликовывая свои нормальныя скалы красокъ.

Общество, какъ извѣстно, образовалось въ 1884 году, состоитъ изъ художниковъ, химиковъ и технологовъ, подъ предсѣдательствомъ извѣстнаго дѣятеля въ области техники живописи А. Кейма, и поставило себѣ въ программу дѣятельности упорядоченіе современнаго производства матеріаловъ живописи.

На первыхъ же порахъ своего существованія, кромѣ другихъ мѣръ, принятыхъ Обществомъ съ этой цѣлью, оно составило и опубликовало свою первую скалу нормальныхъ красокъ для руководства художникамъ и техникамъ, съ которой въ свое время познакомилъ русскихъ художниковъ покойный проф. Ѳ. Петрушевскій.

Скала эта въ различное время пересматривалась, нѣкоторыя краски были выключены изъ нея, какъ неоправдавшія предполагавшейся прочности, другія же включены.

Въ самое послѣднее время, въ 1905 году, скала снова была пересмотрѣна и въ новѣйшей своей редакціи опубликована, совмѣстно съ другой скалой—скалой ненормальныхъ красокъ.

Въ нормальной скалѣ Общество указываетъ на краски, допустимыя въ живописи; въ скалѣ же ненормальныхъ красокъ—на краски, долженствующія быть изгнанными съ палитры художниковъ.

Вотъ перечень ихъ по цвѣтамъ:

Скала I. Нормальныя краски.

Бѣлыя.

Мѣлъ, Гипсъ, Шпатъ (Баритовыя бѣлила), Кремницкія бѣлила, Цинковыя бѣлила.

Желтыя и коричневыя.

Неаполитанская желтая (свѣтлая, темная), Кадмій (свѣтлый, темный, оранжевый), Индѣйская желтая, Охра свѣтлая (натуральная, жженая), Темная охра (натуральная, жженая), Умбра кипрская (натуральная, жженая), Сіенская земля (натуральная, жженая), Итальянская охра (натуральная, жженая), Зеленая земля жженая (веронская, богемская).

Красныя.

Капутъ-Мортумъ, Англійская красная, Земля Пуццуоли, Киноварь (горная, китайская, карминная), Краппъ-Лакъ (розовый, темный, пурпуровый).

Синія.

Кобальтъ синій (свѣтлый, темный), Ультрамаринъ синій (свѣтлый, темный, натуральный и искусственный), Парижская лазурь [1]).

Зеленыя.

Хромовая окись обыкновенная (grünes Chromoxyd, Vert de Chrome), Хромовая окись яркая (Feuriges Chromoxyd, Chromoxydhydrat, Smaragdgrün, Vert Emeraude), Кобальтъ зеленый (свѣтлый, темный), Зеленая земля (богемская, веронская).

Фіолетовыя.

Кобальтовая фіолетовая, Краппъ-Лакъ фіолетовый.

Черныя.

Черная изъ слоновой кости, Черная виноградная, Графитъ.

Скала II. Ненормальныя краски.

(Важнѣйшія изъ нихъ).

Бѣлыя.

Литопонъ.

---

[1]) Въ стѣнной живописи недопустима. На свѣту блѣднѣетъ, въ тѣни снова получаетъ прежній тонъ (Чорчъ-Оствальдъ).

Желтыя и коричневыя.

Ауреолинъ, Желтая стронціановая, Желтая цинковая, Хромы (желтые, оранжевые), Гумми-гутъ, Желтые лаки растительнаго происхожденія, Сепія, Асфальтъ, Мумія.

Красныя.

Красный хромъ [1]), Сурикъ, Эскарлетъ, Карминъ.

Синія.

Индиго, Шмальта, Синія мѣднаго происхожденія (Bergblau, Himmelblau, Brennerblau и др.).

Зеленыя.

Зеленыя мѣднаго происхожденія: Малахитъ, Бременская, Шеелевая (Grünspan, Поль-Веронезъ, Зеленая киноварь и др.).

Фіолетовыя.

Минеральная фіолетовая.

При внимательномъ ознакомленіи со скалой нормальныхъ красокъ мы замѣтимъ, что въ нее вошли не только краски безусловной прочности, но и краски, обладающія извѣстными недостатками, каковы: кремницкія бѣлила, представляющія собой углекислый свинецъ—краска, боящаяся сѣроводорода и переходящая подъ его вліяніемъ въ сѣрнистый свинецъ—вещество чернаго цвѣта.

Затѣмъ—двѣ неаполитанскія желтыя—краски также свинцовыя, обладающія тѣмъ же недостаткомъ, что и свинцовыя бѣлила.

Вошла сюда и киноварь—сѣрнистая ртуть, имѣющая способность чернѣть на свѣту, переходя изъ красной сѣрнистой ртути, кристаллическаго сложенія, въ черную аморфную.

Мотивы помѣщенія названныхъ красокъ въ скалу суть слѣдующія: свинцовыя бѣлила, наряду съ недостаткомъ почернѣнія отъ сѣроводорода, обладаютъ хорошими кроющими качествами, способностью быстро высушивать масло, въ смѣсяхъ съ цинковыми бѣлилами давать хорошую бѣлую краску и, наконецъ, присутствіе сѣроводорода не повсемѣстно, а слѣдовательно, и почернѣніе краски—не обязательно.

Кромѣ того, пожелтѣвшія и почернѣвшія бѣлила возстанавливаютъ свой бѣлый цвѣтъ, какъ подъ вліяніемъ перекиси водорода (способъ знаменитаго Петенкоффера), такъ и подъ вліяніемъ солнечныхъ лучей и кислорода воздуха.

И въ томъ, и другомъ случаѣ черный сѣрнистый свинецъ окисляется и переходитъ въ сѣрнокислый, обладающій бѣлымъ цвѣтомъ.

Возвращеніе утраченнаго тона, при тѣхъ же условіяхъ, наблюдается и съ другими свинцовыми красками.

Что же касается киновари, то въ данномъ случаѣ явилась необходимость оставить эту краску въ скалѣ, такъ какъ замѣстить ея совершенно нечѣмъ; составляя скалу, Общество имѣло въ виду удовлетворить всѣмъ потребностямъ художника и съ точки зрѣнія колорита.

Киноварный тонъ составляется изъ краппъ-лака и кадміевъ, но краски эти настолько, сравнительно, дороже киновари, что для большихъ плоскостей замѣнъ былъ-бы въ матеріальномъ отношеніи невыгоденъ.

Недостаточно, однако-же, обладать красками прочными только самими по себѣ, т. е. въ отдѣльности взятыми, необходимо также, чтобы избранныя краски давали прочныя между собой смѣси.

Краски, какъ извѣстно, въ большинствѣ случаевъ, суть соли металловъ.

Эти послѣднія, при взаимномъ прикосновеніи, дѣйствуютъ другъ на друга химически, подобно солямъ вообще; кромѣ того, минеральныя краски воздѣйствуютъ на растительныя, отсюда получается большое количество красочныхъ смѣшеній, очень непрочныхъ, а потому и совершенно недопустимыхъ въ живописи.

---

[1]) Употребляется только во фрескѣ и живописи Кейма, вмѣсто киновари.

Мюнхенскій проф. химіи A. Eibner приводитъ въ своей книгѣ: „Malmaterialienkunde als Grundlage der Maltechnik“ таблицу непрочныхъ смѣсей, получаемыхъ съ искусственными минеральными красками.

На первомъ планѣ стоятъ хромовыя краски въ ихъ смѣшеніяхъ съ другими; такъ, цинковая желтая, излюбленная краска многихъ пейзажистовъ, не можетъ быть смѣшиваема ни съ цинковыми, ни со свинцовыми бѣлилами, ни съ неаполитанской желтой, ни съ кобальтомъ, ни съ ультрамариномъ, ни съ церулеумомъ.

Желтый ультрамаринъ (хромокислый баритъ) не можетъ быть смѣшиваемъ ни съ кремницкими бѣлилами, ни съ неаполитанской желтой, ни съ церулеумомъ, ни съ кобальтомъ зеленымъ и т. д.

Поль Веронезъ нельзя смѣшивать ни съ кадміемъ, ни съ сурикомъ, ни съ ультрамариномъ, ни съ киноварью и т. д.; слѣдуетъ цѣлый рядъ смѣсей.

По изслѣдованіямъ проф. Eibner'a, эти смѣси теряютъ свой первоначальный цвѣтъ, однако-же, въ различный промежутокъ времени.

Самое быстрое измѣненіе тона смѣси даетъ Поль Веронезъ съ кадміями и цинковая желтая съ бѣлилами цинковыми и свинцовыми.

Измѣненіе въ водяныхъ краскахъ происходитъ особенно быстро, въ масляной живописи же нѣсколько замедляется, но дѣлается замѣтнымъ уже въ нѣсколько недѣль.

Затѣмъ слѣдуютъ смѣси, измѣняющіяся въ продолженіи $^1/_2$ года, въ 1 годъ и, наконецъ, въ продолженіи 3-хъ лѣтъ, каковы, напр.: цинковая желтая съ кобальтомъ и ультрамариномъ и др.

Кромѣ того, многія металлическія краски воздѣйствуютъ на растительныя краски, измѣняясь при этомъ и химически, и въ цвѣтѣ, и измѣняя растительныя, съ которыми приходятъ въ соприкосновеніе. Таковы: сурикъ, желтые хромы и др.

Спрашивается, нужно-ли имѣть на палитрѣ краски, о которыхъ придется постоянно помнить, что ихъ нельзя смѣшивать то съ той, то съ другой краской. Какъ ими работать?

Краски эти слѣдуетъ безжалостно устранить съ палитры, и мы видимъ, что въ Мюнхенской скалѣ нормальныхъ красокъ ихъ нѣтъ.

Правда, въ скалѣ стоятъ свинцовыя бѣлила и неаполитанскія желтыя, наряду съ кадміями, киноварью и ультрамариномъ, содержащими сѣру и, казалось, слѣдовало-бы ожидать въ смѣсяхъ упомянутыхъ красокъ образованія чернаго сѣрнистаго свинца, а слѣдовательно, и почернѣнія смѣси.

На самомъ дѣлѣ, однако-же, это можетъ случиться только въ томъ случаѣ, если упомянутыя краски небрежно приготовлены и недостаточно очищены.

По заключенію многочисленныхъ авторитетныхъ изслѣдователей, каковы проф. химіи: Тауберъ, Чорчъ-Оствальдъ и Эйбнеръ, какъ киноварь, такъ и другія упомянутыя краски, представляютъ собой настолько прочное химическое соединеніе, что сѣра не соединяется уже со свинцомъ смѣшиваемой краски и, такимъ образомъ, смѣсь упомянутыхъ красокъ остается въ цвѣтѣ неизмѣненной.

Берлинскій проф. химіи Тауберъ добавляетъ къ тому же, что даже примѣсь свободной сѣры въ краскахъ, другими словами, когда краски плохо очищены, не производитъ неблагопріятнаго дѣйствія на свинцовыя бѣлила, при обыкновенной температурѣ *въ масляной* живописи, что даетъ профессору возможность, принимая во вниманіе возстановленіе почернѣвшихъ свинцовыхъ красокъ при помощи окисленія, придти къ весьма оптимистическому заключенію, а именно: что въ масляной живописи не существуетъ свинцовой опасности.

Такимъ образомъ и съ точки зрѣнія прочности смѣшеній красокъ—скала Мюнхенскаго Общества является пріемлемой.

Отвѣчая всѣмъ потребностямъ колорита, скала безусловно должна удовлетворить каждаго художника, работающаго, какъ масляными, такъ и водяными красками.

Въ заключеніе, остановлюсь еще на вопросѣ употребленія въ живописи киновари, краски, столь необходимой и обладающей, къ сожалѣнію, столь неблагопріятнымъ свойствомъ чернѣть на свѣту.

На художественномъ конгрессѣ, имѣвшемъ мѣсто въ Римѣ 8 апрѣля 1911 г., былъ прочитанъ чрезвычайно интересный докладъ однимъ нѣмецкимъ изслѣдователемъ Bakenhus'омъ на тему: «*Киноварь, ея производство и употребленіе въ живописи въ послѣдніе восемьсотъ лѣтъ*». Докладъ этотъ былъ затѣмъ повторенъ въ Мюнхенскомъ Обществѣ споспѣшествованія раціональнымъ техникамъ живописи.

Наблюдая быстрое почернѣніе на свѣту киновари въ современныхъ масляныхъ краскахъ, Bakenhus заинтересовался вопросомъ, почему та-же киноварь, зачастую, въ произведеніяхъ старыхъ мастеровъ сохранилась превосходно.

Изслѣдователь Bakenhus, по его словамъ, въ продолженіи 15 лѣтъ занимался экспериментами и опытами съ киноварью, изучая при этомъ, какъ новѣйшую, такъ и древнѣйшую литературу, на-

чиная съ писателя монаха Теофила и кончая позднѣйшими трудами современныхъ писателей. Заключенія, къ которымъ онъ приходитъ, имѣютъ несомнѣнную важность для художниковъ.

Углубившись въ изученіе старинной литературы по техникѣ живописи, Bakenhus извлекъ изъ нея нѣсколько весьма цѣнныхъ указаній по интересовавшему его вопросу.

Изъ старинныхъ трактатовъ о живописи онъ узналъ, что современные имъ художники мѣшали киноварь въ тона тѣла, о чемъ свидѣтельствуетъ трактатъ Ченнино-Челлини, писателя начала XV ст. Фламандскіе и голландскіе художники также любили киноварь и писали ею.

Рубенсъ писалъ тѣло киноварью, и картины его, какъ мы видимъ, сохранились прекрасно; въ нихъ можно наблюдать, сравнительно, небольшое потемнѣніе киновари.

Въ большинствѣ случаевъ, пользовались натуральной киноварью, получающейся готовой въ природѣ.

Искусственная киноварь передъ употребленіемъ въ живописи подвергалась весьма тщательной очисткѣ отъ излишней сѣры, не вошедшей въ химическое соединеніе со ртутью.

Въ манускриптѣ De-Mayern'a (медика при дворѣ англійскаго короля Карла I), Bakenhus получилъ ясное указаніе на то, что искусственная киноварь сохранялась художниками въ порошкѣ и растиралась съ масломъ только передъ самой работой.

Тамъ же имѣется и указаніе на то, что продолжительное соприкосновеніе съ масломъ вредитъ кіновари. Старые мастера въ своихъ трактатахъ сообщаютъ также, что киноварь лучше держится, тертая на клею (темперѣ), нежели съ масломъ (трактатъ Челлини); лакъ также вредно вліяетъ на киноварь. Передъ покрываніемъ лакомъ нужно прибѣгать къ промежуточному слою клея, на необходимость котораго указываетъ также Ченнино-Челлини, рекомендуя для этой цѣли яичный бѣлокъ.

Bakenhus терпѣливо провѣрилъ всѣ извлеченныя имъ указанія изъ старинныхъ источниковъ и пришелъ къ результатамъ, во многомъ подтверждающимъ данныя старинныхъ трактатовъ.

Эти заключенія и были представлены на конгрессѣ; вотъ важнѣйшія изъ нихъ:

1) Всякая киноварь, какого бы она происхожденія ни была: горная ли киноварь, добытая ли искусственнымъ путемъ, мокрымъ или сухимъ,—наклонна, подъ вліяніемъ свѣта, чернѣть, переходя изъ кристаллической сѣрной ртути въ аморфную, не мѣняя своего химическаго состава.

2) Наиболѣе прочные сорта суть сорта настоящей китайской и голландской киновари. (Настоящую китайскую киноварь можно достать въ Дрезденѣ у A. G. Gehe und C°).

3) Названіе горная киноварь—Bergzinober на этикетѣ краски только тогда имѣетъ значеніе, когда имѣется и точное доказательство происхожденія краски.

4) Съ различными связующими веществами киноварь являетъ различную прочность; вреднѣе всего дѣйствуетъ на краску копайскій бальзамъ.

Одна старая картина съ хорошо сохранившеюся кіноварью, будучи покрыта копайскимъ бальзамомъ, быстро почернѣла.

Затѣмъ слѣдуетъ масло, съ которымъ киноварь слѣдуетъ растирать только передъ самымъ употребленіемъ. Чѣмъ дольше лежала киноварь, тертая на маслѣ, тѣмъ скорѣе она чернѣетъ.

Картина, написанная въ разныхъ частяхъ своихъ изъ различныхъ трубокъ масляной киновари, дастъ мѣста различной прочности, которая будетъ въ полной зависимости отъ степени свѣжести, употребленной въ дѣло, киновари.

5) Киноварь боится и прикосновенія лаковъ, подъ которыми чернѣетъ скорѣе всего. Чтобы сохранить киноварь, нужно отдѣлить ея отъ лака промежуточнымъ слоемъ клея.

6) Въ масляной живописи лучше сохраняются тонко наложенныя слои кіновари, нежели толстые.

7) Всего лучше сохраняется киноварь въ темперѣ, акварели и съ гумми-арабикомъ, но безъ покрытія лакомъ; чтобы раскрыть темперу лакомъ, необходимо киноварныя мѣста въ картинѣ раскрыть предварительно слоемъ желатина, дабы киноварь не приходила въ непосредственное соприкосновеніе съ лакомъ, отъ котораго скоро почернѣетъ, такъ какъ нѣкоторыя смоляныя кислоты дурно дѣйствуютъ на киноварь.

8) Уксусъ, употреблявшійся въ старину для очистки киновари, дѣйствуетъ на многіе сорта ея благопріятно, придавая ей болѣе огненный тонъ и дѣлая ее болѣе прочной, однако-жъ, не всѣ сорта киновари подъ вліяніемъ уксуса видоизмѣняются въ столь благопріятномъ смыслѣ.

9) На масляномъ грунтѣ киноварь сохраняется хуже, чѣмъ на клеевомъ; этимъ отчасти объясняется, почему хорошо сохранилась киноварь у Рубенса, писавшаго, какъ извѣстно, на клеевомъ грунтѣ.

10) Тяжелые сорта киновари—наиболѣе прочны.

11) Прибавка глицерина, бычачьей желчи въ акварельныхъ краскахъ не дѣйствуетъ на прочность киновари.

Чтобы испробовать прочность имѣющейся подъ руками киновари, Bakenhus рекомендуетъ поступать слѣдующимъ образомъ:

Небольшое количество испытуемой киновари растирается съ гумми-арабикомъ и накладывается кистью на бумагу, причемъ часть окрашеннаго мѣста покрывается бумагой, не пропускающей лучи солнца, и проба выставляется мѣсяца на два на солнечный свѣтъ.

Въ томъ случаѣ, если проба не особенно измѣнится на свѣту, нужно продолжать испытаніе съ копайскимъ бальзамомъ и масломъ, если и тутъ киноварь, подверженная испытанію, окажется довольно стойкой, ее смѣло можно употреблять въ живописи, такъ какъ хорошій сортъ киновари, если онъ не подвергается прямымъ лучамъ солнца, достаточно устойчивая краска.

Докладъ Bakenhus'a былъ сопровождаемъ демонстраціей его опытовъ, наглядно подтверждавшихъ его положенія.

Мои личные, еще пока немногочисленные, опыты подтверждаютъ заключенія докладчика.

Докладъ Д. І. Киплика возбудилъ большой интересъ и вызвалъ оживленный обмѣнъ мнѣній между *И. Е. Рѣпинымъ*, *Н. Н. Кравченко*, *В. А. Рейнбальдомъ*, *Н. И. Верхотуровымъ*, *Д. І. Кипликомъ*, *А. А. Карелинымъ*, *гр. П. Ю. Сюзоромъ*, *проф. Н. А. Кошелевымъ* и *И. Ф. Порфировымъ*.

Проф. И. Е. Рѣпинъ. Я вышелъ только съ тѣмъ, чтобы подтвердить важность и значеніе только что сказаннаго господиномъ Кипликомъ. Въ самомъ дѣлѣ, этотъ вопросъ техническій, самый важный въ искусствѣ, и я только что о немъ вамъ уже много говорилъ. Теперь я желалъ бы опять повторить, чтобы это было у насъ зафиксировано, какъ желаніе художниковъ, и сдѣлалось обязательнымъ, чтобы, начиная съ Академіи Художествъ, гдѣ уже учреждена мастерская для изученія красокъ, чтобы при каждомъ училищѣ живописи, при каждой школѣ была бы такая техническая мастерская. Только тогда наши окончившіе художники будутъ знать хорошо дѣло техники. Въ самомъ дѣлѣ, господа, вѣдь погибли такія великолѣпныя вещи, такія сокровища, что я, какъ вспомню то, что я видѣлъ и чего уже нѣтъ,—ужасъ беретъ. Невозможно такъ продолжать дальше, вѣдь это дѣло большой важности для художниковъ и игнорировать его нельзя. Теперь, кажется, появляется сочувствіе и сознаніе у всѣхъ художниковъ, что это необходимо, и необходимо не только при училищахъ и только для учащихся, но необходимо, чтобы были учреждены въ родѣ станцій по разнымъ провинціальнымъ большимъ городамъ, гдѣ бы каждый заинтересованный въ искусствѣ, даже маляръ, красильщикъ и фабрикантъ, могъ бы обратиться въ эту мастерскую и получить необходимыя свѣдѣнія относительно матеріала по химіи и техникѣ красокъ; такъ я предлагаю, чтобы это было доступно и распространено, такъ какъ это очень полезное дѣло.

И. И. Кравченко. Изъ всѣхъ докладовъ, которые на нашемъ Съѣздѣ были заслушаны, я думаю, что докладъ г. Киплика самый животрепещущій и больше всего касается насъ, живописцевъ, поэтому было бы очень хорошо, если бы Съѣздъ просилъ у г. Киплика разрѣшенія напечатать этотъ докладъ на свой счетъ и раздать всѣмъ участникамъ, потому что значеніе этого доклада, какъ указываетъ И. Е. Рѣпинъ, и освѣщеніе этого вопроса имѣетъ колоссальное значеніе для насъ, художниковъ. Нечего говорить, что учрежденіе такого рода мастерской или класса, гдѣ бы изучалось пользованіе красками, будетъ имѣть огромное значеніе вообще для развитія нашей живописи въ смыслѣ техническомъ. Мнѣ кажется, что было бы хорошо, если бы Съѣздъ просилъ Академію заняться этимъ дѣломъ болѣе серьезно, чѣмъ это дѣлается, въ смыслѣ распространенія этихъ знаній въ провинціи и въ тѣхъ школахъ, которыя стоятъ далеко отъ Петербурга. Нельзя разсчитывать, чтобы эти мастерскія въ тѣхъ городахъ, гдѣ есть рисовальныя школы и прочее, очень скоро учредились, а потому, если бы Академія время отъ времени посылала хотя результаты той работы, которую Киплик такъ хорошо взялся вести уже давно, и обратила свое вниманіе именно на это изученіе, которое и сейчасъ очень многимъ уже открыло глаза, то, мнѣ кажется, въ такомъ случаѣ мы ближе подойдемъ къ дѣлу и Академія принесетъ огромную пользу русской живописи. Я хотѣлъ предложить Съѣзду напечатать этотъ докладъ Киплика на счетъ Съѣзда и разослать всѣмъ присутствующимъ. Нѣкоторые предлагаютъ, чтобы это было сдѣлано какъ можно скорѣе, дабы каждый изъ провинціальныхъ членовъ Съѣзда, уѣзжая, могъ взять съ собой эти выводы. Это было бы очень хорошо, но, за праздничнымъ временемъ, боюсь, едва-ли это возможно будетъ сдѣлать?

В. А. Рейнбальдъ. Я полагаю, что эти карты въ краскахъ очень полезны и желательны, но сейчасъ осуществить это немыслимо. Мы, какъ художники, отлично знакомы съ этими красками и

отлично можемъ представить, въ чемъ тутъ суть, потому желательно было бы пока одинъ текстъ, а затѣмъ, какъ серьезный трудъ, это сполна войдетъ въ «Труды Съѣзда».

Н. И. Кравченко. Дѣло въ томъ, что уже есть одна работа по живописи, это книжка, которую, вѣроятно, многіе изъ художниковъ знаютъ, вышла она лѣтъ 5—6 назадъ, но она сравнительно мало распространена и слишкомъ обширна. Тамъ всѣ вопросы разсмотрѣны широко, подробно, детально, а для насъ важенъ окончательный выводъ, который предложилъ г-нъ Кипликъ сейчасъ; такъ что тѣ примѣры, которые онъ далъ возможность видѣть на практикѣ въ видѣ образцовъ, это для многихъ— вещь не существенная. Съѣздъ видѣлъ и можетъ удостовѣрить, что все то, что Кипликъ докладывалъ, подтверждается документами, и въ этомъ случаѣ можно довѣриться, что всѣ выводы основаны на опытахъ, а намъ важно знать сейчасъ, какія краски годятся, какія не годятся, какъ это достигалось и какимъ способомъ эту работу въ дальнѣйшемъ можно продолжать. Такъ что важно самый докладъ напечатать, раздать всѣмъ желающимъ и всѣмъ членамъ Съѣзда.

Н. И. Верхотуровъ. Господа, есть одна очень интересная краска, о которой здѣсь, къ сожалѣнію, какъ-то не поднимали вопроса. Дѣло въ томъ, что довѣріе къ этимъ краскамъ я получилъ, года три ими работая, а возникли онѣ въ Веймарской Академіи среди художниковъ. Художники и профессора пригласили извѣстныхъ химиковъ, которые старались отыскать секретъ древнихъ мастеровъ, эту ихъ тайну. Извѣстно, что многія вещи, сохранившіяся отъ древнихъ мастеровъ, написаны не на маслѣ, и вотъ профессора веймарскіе, опираясь на химическія познанія профессоровъ Университета, въ концѣ концовъ, выпустили очень немного красокъ, и эти краски, по моему, удивительны, но приготовлены не на маслѣ, и многіе знаменитые европейскіе художники перешли на эти краски— это я читалъ въ ихъ брошюрѣ. У насъ, въ Россіи, появились эти краски и гдѣ же? Какъ оказывается, онѣ продаются въ одной табачной лавочкѣ, а между тѣмъ, вѣдь имп работаютъ знаменитые мастера. Вотъ мнѣ хотѣлось бы слышать мнѣніе г-на Киплика объ этихъ веймарскихъ краскахъ.

Д. І. Кипликъ. Эти краски у насъ, въ Россіи, мало популярны, и я лично ихъ не изслѣдовалъ. Могу сказать, что составъ ихъ нѣсколько разнится отъ масляныхъ красокъ. Сюда входитъ копайскій бальзамъ и воскъ. Можно предполагать, что за-границей эти краски также мало еще извѣстны, такъ что сказать многое о нихъ нельзя. Я полагаю, что эти краски не хуже тѣхъ, которыя фабрикуются въ настоящее время—темпера, масляныхъ и т. д., но сказать что нибудь особенно хорошее въ ихъ пользу я не могу.

А. А. Карелинъ. Въ вопросѣ ознакомленія съ техникой живописи было бы въ высшей степени важно, если бы при различныхъ художественныхъ учрежденіяхъ, а не только при центральныхъ, можно было получать ознакомленіе съ различными существующими техниками живописи. Помимо акварельной живописи у насъ, въ Россіи, интересно возстановить тотъ типъ живописи вѣчной, которая въ высшей степени долговѣчна, приближается къ вѣчности мозаики, какъ извѣстно, самой сохранной и прочной. Я говорю объ энкаустикѣ. Здѣсь упоминалось о воскѣ, примѣшиваемомъ къ краскамъ, между тѣмъ, мы знаемъ, что восковые портреты греческихъ мастеровъ, египетскія муміи, представляютъ такую идеальную степень сохраненія, которой можетъ позавидовать всякій другой способъ. Самая техника энкаустической живописи представляетъ собой еще и тотъ интересъ, что она заключаетъ въ себѣ необыкновенно широкое поле лессировокъ, наслоеній, просвѣчивающихъ слоевъ, даетъ возможность получать такое безконечное количество подражаній наслоеніямъ покрововъ тѣла, прозрачности воды, неба, что съ большимъ трудомъ и огромной виртуозностью достигается корпуснымъ письмомъ. Все то, чѣмъ великъ Грёзъ, необыкновенно сильно и глубоко въ энкаустической живописи. Цѣлый рядъ большихъ современныхъ мастеровъ говорятъ съ благодарностью объ этой живописи. Уже помимо безконечнаго долголѣтія, къ могучему этому способу современная живопись масляная можетъ приблизиться, но никогда не превзойти ее по богатству матеріала. Въ Германіи я убѣдился, что минеральныя краски Кейма въ примѣненіи къ стѣнописи представляютъ могучее орудіе техники и долговѣчное, потому что стѣна дышетъ, принимая и выпуская влагу. Эта живопись, главнымъ образомъ, прочна тѣмъ, что тамъ существуетъ законъ, который гласитъ, что правительственныя и общественныя учрежденія, которыми тратятся государственныя и народныя деньги, должны не только предпочтеніе отдавать, но и слѣдить за тѣмъ, чтобы обязательно писали этими красками. У насъ, въ Россіи, это вопросъ больной. Мы знаемъ, что стѣнопись у насъ замѣняется въ большихъ храмахъ мозаикой, а по другимъ она облупливается и переписывается безконечное число разъ. Разъ затрачиваются деньги на какую нибудь роспись, которая является исторической, надо позаботиться о томъ, чтобы она потомъ только консервировалась, но не портилась. Это вопросъ экономіи народныхъ денегъ и желательно, чтобы было выработано такое положеніе, которое законодательнымъ порядкомъ опредѣленно указало ту технику, которая давала бы возможность долголѣтія.

Н. И. Кравченко. Я хочу добавить только тѣ свѣдѣнія, которыя мнѣ пришлось получить путемъ опыта, о примѣненіи новыхъ красокъ. Вы, вѣроятно, слышали, что недавно гдѣ-то въ Германіи появилась новая фабрика Пеликанъ, которая сильно рекламировала свои издѣлія и устроила даже огромный конкурсъ въ Германіи, на довольно, впрочемъ, сомнительныхъ началахъ, что художники, въ разсчетѣ на полученіе 3.000 марокъ, отдаютъ въ полную собственность устроителей свое произведеніе. Такимъ образомъ, произведеніе, получившее 100 марокъ преміи, все-таки является собственностью этой фирмы. Это маленькая деталь, я не о ней, собственно, хотѣлъ говорить, а о качествѣ красокъ, съ которыми мнѣ пришлось познакомиться на практикѣ. Я совершенно случайно убѣдился въ ихъ полной непригодности. Эти краски совершенно не пристаютъ къ бумагѣ. Если возьмете сочной кистью новую краску и проведете по бумагѣ, то черезъ день можете сполоснуть ее водой. Краска не впитывается въ бумагу, а даетъ только легкій тонъ, такъ что, по сравненію съ другими акварельными красками, никакого цѣннаго матеріала онѣ не представляютъ. Я слышалъ отъ моего товарища, который поработалъ много этими красками, онъ считаетъ, что эти краски, правда, красивы по тону, но качество ихъ настолько ненадежно, что нужно очень осторожно обращаться съ этимъ матеріаломъ. Что касается того, что Карелинъ говорилъ по поводу живописи восковыми красками, то я думаю, что на этого рода живопись слѣдовало бы обратить больше вниманія, потому что мнѣ пришлось въ Берлинскомъ музеѣ видѣть образцы тѣхъ портретовъ, которыми когда-то египтяне украшали мумій; лицо они покрывали кускомъ холста и писали свои портреты. Нѣкоторые изъ нихъ такъ хорошо сохранились, что бывшій со мною въ Берлинѣ художникъ Владиміровъ не вѣрилъ, что это вещь, прожившая нѣсколько тысячъ лѣтъ. Они написаны такъ мягко, такъ сочно, съ такой сплой и свѣжестью, съ какой дай Богъ многимъ художникамъ теперь написать. Поневолѣ приходится сказать, что нѣтъ ничего новаго подъ луной, и старые египтяне имѣли такихъ-же портретистовъ, какихъ имѣемъ мы теперь.

Д. І. Кипликъ. Г-нъ Карелинъ сказалъ, что въ Академіи должна быть мастерская для химическаго анализа красокъ... Такая мастерская существуетъ и въ ней упражняются ученики въ фрескахъ, стереохроміи, темперѣ и т. д. Всѣ существующіе способы въ распоряженіи учениковъ и во всѣхъ этихъ способахъ они могутъ упражняться. Въ будущемъ году я предполагаю на фасадѣ мастерской написать всѣми способами, которые до сихъ поръ существуютъ, какую-нибудь несложную небольшую вещицу для полученія наглядпаго представленія о прочности той или другой техники.

Гр. П. Ю. Сюзоръ. Господа, вопросъ о напечатаніи записки г-на Киплика рѣшенъ, я просилъ его самого объ этомъ сдѣлать распоряженіе и, вѣроятно, черезъ нѣсколько дней въ вашихъ рукахъ будетъ настоящая записка. Затѣмъ я долженъ обратить вниманіе, господа, что вопросъ состоитъ не только въ краскахъ, не только въ различныхъ способахъ, но, когда рѣчь идетъ о монументальной живописи въ церквахъ, храмахъ, галлереяхъ, то замѣчена особенность, что тамъ, гдѣ эти краски пропускаютъ воздухъ, даютъ возможность стѣнѣ дышать, тамъ живопись сохраняется. Тѣ же краски, которыя составляютъ непроницаемую массу и перестаютъ давать возможность стѣнѣ дышать, находятся въ весьма опасномъ положеніи. Стѣна, какъ организмъ, дышетъ, и мы знаемъ, что если холодно на улицѣ, то холодно и внутри. Изъ опытовъ, которые производятся еще въ гимназіяхъ, вы знаете, что можно черезъ стѣну затушить свѣчу; поэтому-то вы понимаете, что воздухъ проходитъ черезъ стѣну извнѣ или наоборотъ изъ комнаты. Всѣ старые живописцы фресокъ не покрывали стѣну какимъ нибудь непроницаемымъ слоемъ, а давали возможность черезъ растворъ пройти воздуху, и вотъ на это, кажется, недостаточно обращено вниманія, потому, когда покрываютъ стѣну фуксовымъ стекломъ или мастикой—тогда конецъ. Тогда при разницѣ температуры—снаружи —20, а внутри +16°, выходитъ 36° разницы. Попробуйте поставить холодную воду въ 5° въ комнатѣ, гдѣ 14°, и увидите, что на стѣнкахъ стакана образуется испарина, это осѣдаетъ та влажность, которая имѣется въ воздухѣ. Если предпослать ту же идею при сохраненіи монументальной живописи, мнѣ кажется, должна быть непремѣнно сохранена возможность стѣнѣ дышать. Съ этой цѣлью въ Москвѣ, когда много лѣтъ назадъ начали знаменитую стѣнную живопись, думали дать возможность стѣнѣ дышать и тѣмъ сохранить самую живопись на стѣнахъ. При этомъ сдѣлали, какъ указывалъ Н. А. Кошелевъ относную штукатурку, т. е. вбили большіе гвозди, отставили на три вершка отъ стѣны и сдѣлали металлическую сѣтку, на нее штукатурку, по которой и писали и думали, что слой воздуха, который между этой стѣной огромнѣйшей толщины, не высохшей, можетъ быть, еще до сихъ поръ, потому что она закрыта камнемъ и цементомъ, что этотъ слой воздуха будетъ регуляторомъ этой влажности. Но забыли при этомъ, что для того, чтобы быть регуляторомъ, нужно движеніе въ пространствѣ, а вышло такъ, что это закрылось, мѣстами штукатурка завалилась и тамъ такая сырость, такой отвратительный запахъ, что ясно показываетъ на не совсѣмъ успѣшное рѣшеніе задачи. Но идея, которая

должна лечь въ основу всего, это чтобы стѣна дышала, и если живопись дѣлаютъ непроницаемой, то должно быть между стѣной и этимъ непроницаемымъ слоемъ такое пространство, гдѣ бы воздухъ имѣлъ движеніе и постоянно могъ бы обращаться. Мы знаемъ, напримѣръ, что въ Исаакіевскомъ соборѣ строились огромнѣйшаго размѣра стѣны и послѣ нѣсколькихъ лѣтъ на фасадѣ этихъ стѣнъ начала трескаться мраморная облицовка. Она не отъ неправильнаго давленія трескалась, а отъ слѣдующаго страннаго явленія, что тѣ желѣзныя укрѣпленія, которыми держится мраморъ облицовки, начали ржавѣть. Если желѣзо ржавѣетъ, оно увеличивается въ объемѣ, оно и рветъ мраморъ. Если это происходитъ съ мраморомъ, то что же дѣлается съ тѣмъ слоемъ живописи, который на стѣнахъ. Обыкновенно при разрушеніи живописи мы видимъ пятна, потомъ штукатурка начинаетъ отваливаться,—это происходитъ потому, что вы не даете стѣнѣ дышать. Слѣдуетъ принять въ основаніе, что на монументальную живопись слѣдуетъ смотрѣть не со стороны только прочности красокъ и письма, а обратить вниманіе на ту часть строительства, которая заслуживаетъ вашего полнаго вниманія.

Предсѣдатель. (Проф. Н. А. Кошелевъ). Какъ работникъ въ храмѣ Христа Спасителя, я могу подтвердить то, что сказалъ П. Ю. Сюзоръ. Дѣйствительно, вся живопись написана на относной штукатуркѣ. Если она не попортилась отъ сырости и недостатка движенія воздуха, то она потрескалась, потому что всѣ эти шпили, на которыхъ она лежала—опускались. Но неправильно, что нѣтъ тамъ картины, которая бы не потрескалась. Всѣ своды, которые я писалъ, и купола, въ которыхъ штукатурка была положена на кирпичи, остались цѣлы и ни одной трещины нѣтъ. Въ главномъ же куполѣ разрушеніе произошло оттого, что я уже объяснялъ и только я не досказалъ, что когда уже промыли главный куполъ и испортили этимъ неопытнымъ мытьемъ живопись и слой краски восковой (масляной съ глютенемъ) былъ смытъ, и утратившаяся крѣпость этого слоя служила причиной, что все, что было оставлено, осыпалось и осыпалось до послѣдней степени. Я думаю, что пройдетъ годъ и никакихъ признаковъ, кромѣ, старыми красками на вареномъ маслѣ сдѣланныхъ, контуровъ ничего не останется. Поэтому, я повторяю, было бы желательно какъ можно скорѣе приступить къ возстановленію купола при этой страшно трудной задачѣ композиціи.

Н. И. Верхотуровъ. Я, господа, давеча не успѣлъ сказать, что веймарскія краски, которыми, между прочимъ, пишетъ знаменитый Штукъ, имѣютъ ручательство Веймарской Академіи Художествъ за доброкачественность и отсутствіе фальсификаціи. Эти краски имѣютъ свойство, при прибавленіи къ нимъ извѣстнаго вещества, которое приготовляется этой же Академіей—такъ называемаго фиговаго молока (химическій составъ, ничего общаго съ молокомъ не имѣющій)—имѣютъ свойство дѣлаться матовыми, тончайшимъ слоемъ ложатся на штукатурку и не нарушаютъ дыханія стѣны. Поэтому, господа, я еще разъ говорю, что веймарскія краски, такъ какъ онѣ созданы усиліями нѣмецкихъ профессоровъ и художниковъ, заслуживаютъ глубокаго вниманія.

И. Ф. Порфировъ. Я, господа, по крайней мѣрѣ, часа полтора слушалъ все о краскахъ. Я, какъ художникъ, скажу не о самихъ этихъ краскахъ. Краскамъ, матеріалу, мы посвятили два часа, выслушивая доклады о матеріалѣ; но вѣдь, чтобы произведеніе стояло, не рушилось, кромѣ красокъ, въ каждомъ произведеніи обязательно должна быть душа и въ техникѣ она также необходима. Тогда художественное произведеніе имѣетъ шансы долго сохраниться, когда оно написано художественно и просто. Всѣ произведенія сильны только тогда, когда они написаны духомъ, а не только красками, когда эти произведенія пишутся быстро, ясно и точно выражается какая нибудь мысль. Если же прибѣгать только къ матеріалу, то оказывается, что чѣмъ произведеніе дольше писано, тѣмъ оно всегда хуже и чернѣе въ смыслѣ живописной техники. Поэтому, мое слово, какъ художника, за то, чтобы всегда художникъ, по возможности, меньше писалъ, но ясно и опредѣленно себѣ уяснялъ что-нибудь и въ 2-хъ—3-хъ мазкахъ что-нибудь сдѣлалъ. Тогда это имѣетъ важное значеніе, несмотря на то, какими красками написано.

Внесенное Н. И. Кравченко предложеніе о напечатаніи доклада Д. І. Киплика было поддержано Собраніемъ. Это пожеланіе Собранія было выполнено до закрытія Съѣзда. Докладъ Д. І. Киплика былъ напечатанъ и безплатно, въ видѣ отдѣльной брошюры, раздавался членамъ Съѣзда.

О ПОДГОТОВКѢ СТѢНЪ ПОДЪ ЖИВОПИСЬ.

Д. І. КИПЛИКЪ.

(Засѣданіе 31-го декабря 1911 г.).

окрывающая камень или кирпичъ стѣнъ, штукатурка, является базой для стѣнной декоративной живописи.

Составъ ея, способъ наложенія, матеріалы, входящіе въ составъ, та или иная обработка, вліяютъ, какъ на прочность самой штукатурки, такъ и той живописи, которой она является опорой.

Иначе говоря: штукатурка и живопись, исполненная на ней, представляютъ нѣчто цѣлое и, при нѣкоторыхъ техникахъ живописи, каковы фреска и способъ Кейма, не только цѣлое, но и нераздѣлимое.

Такимъ образомъ, только раціонально построенная и подготовленная штукатурка обезпечиваетъ покрывающей ее живописи долголѣтіе.

Современное строительное искусство обладаетъ многими способами наложенія штукатурокъ изъ различныхъ матеріаловъ и растворовъ.

Въ древности же и въ старину количество строительныхъ матеріаловъ, сравнительно съ нашимъ временемъ, было весьма ограниченное, но тщательность наложенія штукатурки и цѣлесообразность ея обработки подъ живопись въ значительной степени превосходили наше время.

Изучая старинные трактаты и сочиненія, касающіеся даннаго вопроса, мы увидимъ, что строительнымъ искусствомъ древности придавалось огромное ему значеніе, что и влекло за собою чрезвычайно тщательное выполненіе штукатурокъ и другихъ, относящихся къ живописи, работъ.

Въ сочиненіи Витрувія, римскаго зодчаго, жившаго въ 63 г. до Р. Х., «De architectura», этомъ знаменитомъ историческомъ памятникѣ древней письменности, мы находимъ, между прочимъ, детали декоративной техники живописи, современной автору.

Штукатурка дѣлалась изъ тщательно приготовленной извести, лучшаго песку и толченаго мрамора; растворъ былъ жирный: на 1 часть извести бралось 3—2 части песку. Кромѣ того, для большей прочности въ растворъ прибавлялся толченый кирпичъ или черепица. Песокъ иногда замѣнялся лавой или пемзой.

Растворъ тщательно размѣшивался, взбивался, былъ такъ густъ, что, какъ говоритъ Витрувій, не приставалъ къ желѣзу лопатки, погруженной въ него; вынутое изъ раствора желѣзо выходило незамараннымъ.

Штукатурка накладывалась въ шесть слоевъ, изъ которыхъ три были съ пескомъ и три съ мраморомъ. Слои эти выглаживались и утрамбовывались и давали настолько крѣпкую штукатурку, что, по словамъ Витрувія, куски ея, выломленные изъ старыхъ стѣнъ, могли служить столами и шкапами [1]).

Зернистость песка и мрамора въ каждомъ послѣдующемъ слоѣ уменьшалась, и послѣдній верхній слой наносился съ очень мелко толченымъ мраморомъ, благодаря чему поверхность получалась очень ровной и бѣлой; на ней и производилась живопись.

Для укрѣпленія известковаго раствора, иногда прибавляли къ нему рубленой соломы или пеньки. Способъ этотъ былъ заимствованъ отъ грековъ; описаніе подобныхъ растворовъ имѣется у греческаго писателя монаха Діонисія *Фурпаграфвота*.

Изъ Греціи этотъ способъ заимствованъ и нами; штукатурка съ пенькой находится на стѣнахъ старинныхъ русскихъ церквей Новгорода, Москвы и др.

Кромѣ того, дѣлались и иныя прибавки къ раствору; по свидѣтельству Плинія, стѣны храма Минервы въ Елисѣ были отштукатурены съ известкой, разведенной молокомъ, прибавляли въ штукатурку и кровь.

И молоко (казеинъ) и кровь, какъ извѣстно, даютъ съ известью весьма прочное химическое соединеніе, такъ называемый известковый альбуминатъ—нерастворимый водою.

---

[1]) *Vicat.* „Recherches experimenteles sur les chaux de construction, les betons et les mortieurs ordinaires“, опублик. 1818.

Предусмотрѣны были Витрувіемъ и случаи, когда приходилось расписывать сырыя стѣны; описанный имъ способъ примѣненія при этомъ второй стѣны настолько облегченнаго типа или же второй фальшивой стѣны значительно болѣе раціоналенъ, нежели тотъ, къ которому прибѣгали, напр., у насъ, въ храмѣ Спаса въ Москвѣ.

Описываемая обработка стѣнъ, основательность и цѣлесообразность которой засвидѣтельствована въ достаточной мѣрѣ продолжительнымъ опытомъ, выполнялась людьми, знакомыми со свойствами употреблявшихся ими матеріаловъ лишь практически. Тѣмъ не менѣе, операціи, производившіяся ими, настолько разумны, что и съ точки зрѣнія современной науки цѣлесообразность ихъ налицо.

Кромѣ спеціальнаго назначенія служитъ базой для живописи, упомянутая обработка стѣнъ является весьма прочной отдѣлкой для стѣнъ вообще, вотъ почему она въ главныхъ чертахъ своихъ сохранилась и была въ употребленіи не только въ XV и XVI столѣтіи, но дошла и до нашего времени.

Ченнино-Ченнини—писатель начала XV столѣтія, Вазари и другіе писатели болѣе поздняго времени, въ описаніи подготовки стѣнъ подъ живопись, указываютъ на тотъ же принципъ наслоенія штукатурки, тѣ же, приблизительно, строительные матеріалы.

Вазари въ своемъ «Introduzione» или вступленіи къ жизнеописанію знаменитыхъ художниковъ своего времени излагаетъ нѣсколько способовъ подготовки стѣнъ подъ живопись, между которыми весьма интереснымъ является обработка штукатурки смѣсью различныхъ смолъ, наносимыхъ кистью и разравнивавшихся горячимъ желѣзомъ.

Способъ этотъ былъ изобрѣтенъ художникомъ Себастьяномъ дель Піомбо, который изыскивалъ средства для предохраненія масляной живописи на стѣнахъ.

Смолой покрывались, какъ штукатурка изъ толченаго мрамора, такъ и другіе матеріалы, какъ напр. аспидныя доски (Tavole di lavagna), употреблявшіяся, по словамъ Вазари, очень часто для стѣнной живописи.

Писатель конца XVI столѣтія Рафаэль Боргини также заставляетъ думать, что пропитываніе смолами штукатурки было въ постоянномъ употребленіи въ XVI столѣтіи.

По его словамъ, на стѣну дѣлали накладку изъ мрамора, кирпича (толченаго) и извести, затѣмъ выравнивали ее немного лопаткой, оставляя, однако же, шероховатой, промазывали потомъ льнянымъ масломъ, послѣ чего, распустивъ на огнѣ смѣсь изъ разныхъ смолъ, этимъ составомъ промазывали стѣну при помощи кисти и протирали ее горячей лопаткой, чтобы сравнять неровности накладки; наконецъ, загрунтовавъ, писали красками, связующимъ веществомъ которыхъ былъ масляный лакъ.

Такъ обдуманно относились въ глубокой древности и въ старину къ подготовительнымъ работамъ для декоративной живописи.

Въ наше время, при современномъ развитіи науки, техники, строительнаго искусства и богатствѣ строительныхъ матеріаловъ, искусство подготовки стѣнъ подъ живопись находится въ упадкѣ, особенно у насъ, въ Россіи.

Западная Европа еще и понынѣ сохранила нѣкоторыя хорошія старыя традиціи, какъ напр., многослойныя штукатурки.

Въ Италіи и до сихъ поръ практикуется подъ живопись верхній слой штукатурки изъ толченаго мрамора; подобное этому видимъ и въ Англіи (съ гипсомъ и известью).

Кромѣ того, находятся въ примѣненіи и новѣйшіе методы, съ матеріалами, обрѣтенными современной техникой.

Въ Мюнхенской новой пинакотекѣ мы видимъ залъ пейзажей художника Роттмана, написанныхъ въ пятидесятыхъ годахъ по цементной штукатуркѣ, нанесенной прямо на стѣны зданія пинакотеки, и исполненныхъ лаковыми красками; живопись изумляетъ своей свѣжестью, несмотря на то, что она уже существуетъ болѣе 60 лѣтъ.

Въ Англіи подъ масляную живопись стѣны пропитываются, для придания нейтральности, ѣдкой извести, линоленновой кислотой, главной составной частью (80%) льняного масла, благодаря которой происходитъ процессъ затвердѣнія растительныхъ маслъ.

Эта жидкость, нейтрализуя ѣдкость извести, даетъ съ ней нерастворимое соединеніе.

Употребляется, кромѣ того, парафинъ и церезинъ, на которые самыя сильныя щелочи совершенно не дѣйствуютъ.

Примѣняется *линолеумъ*, на которомъ пишутъ и прикрѣпляютъ живопись къ стѣнѣ.

Сохраняетъ свѣжесть и живопись Пюви-де-Шаванна въ Парижскомъ Отель де Вилѣ, писанная на холстѣ и прикрѣпленная къ стѣнамъ.

Наконецъ, пишутъ по способу Кейма, казеиновыми красками и другими способами, превышающими по прочности масляную живопись.

Если мы обратимся къ намъ и разсмотримъ дѣло подготовки стѣнъ подъ роспись и самихъ росписей, то увидимъ, что оно обстоитъ очень плачевно.

Предназначенныя къ росписи, стѣны оштукатуриваются въ одинъ слой обыкновенно установившимся образомъ, на растворѣ изъ извести, песка и небольшой прибавкой портландскаго цемента, причемъ нужно замѣтить, что современное строительное искусство допускаетъ минимальное количество цементирующихъ веществъ въ растворѣ, по проф. Мангеру, на часть извести можно брать $4^1/_2$ части песка, тогда какъ въ старинныхъ растворахъ количественное отношеніе между известью и пескомъ было, какъ 1 : 2 и 1 : 3.

Известь гасится домашнимъ способомъ; спеціальныхъ заводовъ, занимающихся поставкой на постройки раціонально погашенной извести, у насъ не имѣется.

Песокъ не промывается и по большей части и не просѣивается, а употребляется въ природномъ видѣ.

Размѣшивается растворъ съ пескомъ ручнымъ способомъ, причемъ къ раствору примѣшивается огромное количество воды для быстроты и легкости размѣшиванія и набрасыванія на стѣну.

Набросавъ такой растворъ, плохо перемѣшанный, штукатуръ усиленно третъ его теркой, чтобы выровнять, вызывая на поверхность известь и оставляя внутренность штукатурки лишенной ея.

Вслѣдствіе введенія въ растворъ большого количества воды, послѣ высыханія штукатурка даетъ трещины и плохо держится на стѣнахъ; зачастую она и отваливается при легкомъ толчкѣ и даже безъ прикосновенія къ ней.

Кусокъ штукатурки, снятой изъ подъ погибшей картины Семирадскаго (храмъ Спаса въ Москвѣ), размѣромъ въ квадратный аршинъ, приподнятый за одинъ край, переламывается, что показываетъ, какъ плохо былъ приготовленъ растворъ.

Очевидно, что обломки нашей штукатурки не могутъ служить столами, подобно сложенной по принципу Витрувія.

Въ большинствѣ случаевъ, у насъ не дѣлается различія между штукатуркой вообще и штукатуркой подъ живопись.

При росписи храма Спаса въ Москвѣ, впрочемъ, были приняты особыя мѣры, чтобы придать росписямъ долговѣчность, но, къ сожалѣнію, весьма неудачно, безъ пониманія существа дѣла.

Эти мѣры не спасли живопись и приведутъ только, какъ говорятъ, къ сплошному обвалу штукатурки.

Наложенную такимъ образомъ штукатурку, стѣны которой часто даже и не высохли вполнѣ, шпаклюютъ и грунтуютъ, т. е. даютъ ей окончательную подготовку для живописи.

Эта весьма важная операція, отъ цѣлесообразности которой зависитъ прочность живописи, возлагается цѣликомъ на компетентность простыхъ маляровъ.

Съ отдѣлкой внутренности зданія обыкновенно спѣшатъ. Стѣны не высушиваются въ должной мѣрѣ, между тѣмъ, какъ стѣны церквей, напр., въ силу особой конструкціи, требуютъ очень продолжительнаго времени для просушиванія, а потому сплошь и рядомъ расписываются сырыми.

Просохла ли достаточно штукатурка или нѣтъ, обладаетъ ли она еще ѣдкостью, эти вопросы также, по преимуществу, разрѣшаются тѣми же компетентными малярами или «на глазъ», или «на вкусъ» при помощи языка, никакихъ болѣе точныхъ, научныхъ испытаній, въ большинствѣ случаевъ, не дѣлается.

Въ послѣднее время не оправдавшая надеждъ, столь излюбленная недавно, масляная живопись начинаетъ отходить на второй планъ, является спросъ на другого рода технику живописи, говорятъ о стереохроміи, темперѣ, старинной фрескѣ, мѣстами эти техники и примѣняются; тѣмъ не менѣе, въ вопросѣ подготовки стѣнъ особаго движенія не замѣтно.

Въ большинствѣ случаевъ, у насъ поступаютъ такимъ образомъ: сперва зданіе оштукатуривается шаблоннымъ, привычнымъ способомъ, а потомъ уже разрѣшается вопросъ, какую технику живописи примѣнить для росписи его; изъ чего приходится заключить, что одна и та же штукатурка, будто бы, пригодна одинаково для всѣхъ живописныхъ техникъ.

Это—сплошное заблужденіе! Напротивъ, каждый изъ способовъ требуетъ своей особой подготовки.

Фреска нуждается въ одной, минеральная живопись въ другой, масляная въ третьей и т. д.

Фреска требуетъ крѣпкой пористой штукатурки, изъ нѣсколькихъ слоевъ, чтобы она могла хорошо и долго держать воду, необходимую, какъ для работы, такъ и для крѣпости живописи; штукатурка должна быть очень шероховатая; чтобы послѣдній тонкій слой известковаго раствора, называемый «intonaco», на которомъ производится живопись, крѣпко къ ней пристадъ.

Идеальная штукатурка для фрески была бы сдѣланная по способу, описанному у Витрувія.

Минеральная живопись Кейма и стереохромія не нуждаются въ особой пористости нижнихъ слоевъ штукатурки, и ее рекомендуется дѣлать, главнымъ образомъ, изъ портландскаго цемента съ небольшой прибавкой извести. Поверхность нижняго слоя также должна быть шероховата, чтобы «Malgrund», на которомъ производится живопись, крѣпко связался съ ней.

Объ упомянутыхъ техники, принадлежа къ способамъ живописи, не закрывающимъ поры стѣнъ, а оставляющимъ ихъ открытыми, требуютъ полнаго отсутствія въ матеріалѣ, изъ котораго построена стѣна, растворимыхъ солей, выходящихъ на поверхность картины, грязнящихъ ее и портящихъ своей кристаллизаціей. Къ таковымъ солямъ относятся: селитра, глауберова соль и т. д.

Въ исторіи извѣстно, какъ Микель-Анджело боролся съ этимъ недостаткомъ фресковой живописи; благодаря несоотвѣтственному строительному матеріалу, первыя картины его въ Сикстинской капеллѣ погибли въ очень короткій срокъ.

По тѣмъ же причинамъ погибли фрески Роттмана и значительно пострадала минеральная живопись Кейма въ аркахъ Гофгартена въ Мюнхенѣ.

Открытыя поры стѣны въ этой живописи, приходя на помощь при высушиваніи стѣнъ, обязываютъ, однако же, зодчихъ озаботиться примѣненіемъ соотвѣтствующаго матеріала для постройки, въ противномъ случаѣ результатъ можетъ получиться совершенно нежелательный, который можетъ поколебать только въ глазахъ лицъ, не компетентныхъ и не знакомыхъ съ сущностью способа, его репутацію.

Въ сущности, слѣдовало бы при постройкѣ стѣнъ уже имѣть въ виду тотъ способъ живописи, которымъ онѣ будутъ расписаны, чтобы имѣть возможность сдѣлать стѣны наиболѣе пригодными для того или иного рода живописи.

Между тѣмъ, у насъ практикуется нерѣдко такой методъ: подготовка сперва дѣлается для масляной живописи, а затѣмъ, передумавъ, начинаютъ передѣлывать штукатурку подъ Кеймовскую, напр., живопись!

Темпера и масляная живопись нуждаются также въ своеобразной подготовкѣ.

Для масляной живописи нѣтъ надобности въ пористой и рыхлой штукатуркѣ, которая обыкновенно у насъ примѣняется, а, наоборотъ, возможно менѣе проницаемая среда для воды, аспидъ, шиферъ, цементная штукатурка съ наивозможно большимъ содержаніемъ цемента наиболѣе пригодны для этой цѣли.

Годенъ и линолеумъ, поставленный на металлическихъ рамахъ на нѣкоторомъ отдаленіи отъ стѣны и холста.

Пропитываніе штукатурки должно производиться линнолеиновой кислотой, которая, закрывая поры стѣны, вмѣстѣ съ тѣмъ, какъ было говорено, нейтрализуетъ ѣдкость извести и цемента и даетъ съ ними нерастворимое водою соединеніе.

Употребленіе сѣрной кислоты или ея солей для этой цѣли совершенно непримѣнимо, такъ какъ подобное нейтрализированіе отзывается на прочности штукатурки.

Еслибы штукатурка подъ названной уже картиной Семирадскаго «Тайная вечеря» была не рыхлая, а плотная цементная, пропитанная горячимъ парафиномъ и смолой, какъ это дѣлается въ Англіи, подъ особый способъ усовершенствованной масляной живописи для стѣнъ, названный по имени изобрѣтателя Gambier-Parry, то можно смѣло сказать, что не пришлось бы ее переписывать, потерять массу денегъ и не имѣть, въ концѣ концовъ, оригинала [1]).

Видя постоянное разрушеніе стѣнной живописи у насъ, въ Россіи, многія не компетентныя лица приходятъ къ ложному заключенію, что еще не найдены средства для борьбы съ разрушительными условіями, которымъ подвергается стѣнная живопись, что нужно ждать какихъ-то изобрѣтеній, особыя штукатурки и т. д.

На самомъ дѣлѣ это не такъ: найдено очень много и налицо совершенно достаточно средствъ, чтобы получить хорошіе результаты. Въ нашихъ рукахъ—такой могущественный строительный матеріалъ, каковъ портландскій цементъ, неизвѣстный въ старину. Этотъ матеріалъ даетъ возможность съ наименьшими трудами дѣлать штукатурку прочнѣе, нежели могли мечтать объ этомъ въ древности. Нужно лишь проявить большій интересъ къ дѣлу и большее вниманіе, кромѣ того, нужны и хорошія рабочія руки.

---

[1]) *Gambier-Parry, bindemittel.* Лавандоваго масла—*12 ч.* въ водяной банѣ разогрѣвается до кипѣнія воды. Къ нему прибавляется *4 ч.* твердаго парафина (Темп. пл. 58—62°) или церезина, или смѣсь того и другого. Когда парафинъ растворится и температура смѣси доходитъ до 80°, прибавляютъ *20—16 ч.* (по объему) густого маслянаго копаловаго лака и перемѣшиваютъ. Стѣну пропитываютъ или этимъ биндемителемъ, разбавивъ скипидаромъ, или же, обработавъ горячимъ парафиномъ разогрѣтую стѣну.

Къ сожалѣнію, нужно констатировать, что интересующихся этимъ, по моему мнѣнію, важнымъ вопросомъ у насъ очень мало.

Въ учебникахъ строительнаго искусства нѣтъ, напр., никакихъ даже указаній на подготовку стѣнъ подъ фресковую живопись, стереохромію и т. д.

Такимъ образомъ является нѣкоторый пробѣлъ и въ школьномъ образованіи архитектора-художника и тѣмъ болѣе живописца, которому не дается даже понятія о штукатуркѣ вообще, по которой впослѣдствіи ему придется писать.

Несомнѣнно, однако же то, что если художники-архитекторы или художники-живописцы, тѣ или другіе, не возьмутъ на себя труда по изученію этого дѣла, то оно не подвинется впередъ ни на волосъ и по прежнему останется въ полномъ распоряженіи штукатуровъ и маляровъ.

Докладъ Д. І. Киплика, прослушанный Собраніемъ съ большимъ вниманіемъ, возбудилъ большой интересъ. По предложенію *И. А. Протопопова*, Собраніе просило докладчика немедленно напечатать его докладъ для безплатной раздачи членамъ Съѣзда, подобно другому докладу Д. І. Киплика: О выборѣ красокъ для живописи. Однако, докладчикъ, по разнымъ, чисто техническимъ соображеніямъ, отклонилъ это предложеніе. Пренія по докладу, въ виду заявленія докладчика, что живопись въ храмѣ Христа Спасителя въ Москвѣ сплошь испорчена, были сосредоточены вокругъ вопроса о состояніи этой живописи. Въ нихъ приняли участіе предсѣдатель Отдѣла *проф. Н. А. Кошелевъ, А. Ф. Афанасьевъ, А. А. Куренной* и докладчикъ *Д. І. Киплик*ъ.

Предсѣдатель (Проф. Н. А. Кошелевъ). Я извиняюсь передъ г. докладчикомъ и скажу нѣсколько словъ по поводу его ссылки на обсыпающуюся живопись въ храмѣ Христа Спасителя. Изъ его словъ выходитъ, что будто бы все, что тамъ написано, разрушается. Мнѣ кажется, это ошибочно. Разрушаются только двѣ картины: одна—Семирадскаго, потому что стѣна для абсиды сдѣлана была позднѣе, и, не успѣвъ хорошо просушить, ее заштукатурили и, не просушивъ хорошо штукатурку, наложили на нее грунтъ. Такимъ образомъ, когда Семирадскій заканчивалъ картину, у него уже получились пузыри,—ясное доказательство, что стѣна была сырая. Вторая картина разрушающаяся, на верхнемъ крылѣ храма—картина изъ жизни Николая Чудотворца работы Бодаревскаго какъ разъ на томъ мѣстѣ, гдѣ проходитъ дымопроводъ. Что же касается разрушенія главнаго купола, то причина въ томъ, что его безобразно грубо промывали, смывъ верхній слой живописи, ослабили краски, а такъ какъ живопись эта была написана красками, смѣшанными съ глютенемъ, который даетъ густоту краскѣ и въ то же время масляныя краски ослабляетъ, то благодаря тому, что смывавшіе маляры протерли чуть не до грунта, краски ослабѣли и теперь разрушаются. Здѣсь виновата не сырость и не живописцы. Куполъ заштукатуренъ цементомъ, т. е. поясъ главнаго купола и 4 купола малыхъ, и всѣ эти 4 картины, находящіяся на штукатуркѣ цементомъ цѣлы до сихъ поръ и ни одного поврежденія нѣтъ. Вотъ почему я думаю, что нельзя такъ обобщать, что все разрушается, потому что тамъ сырая атмосфера.

А. Ф. Афанасьевъ. Насколько я помню, тамъ есть картины другихъ художниковъ, давшія трещины и сильно измѣнившія краски. Это указываетъ, что измѣненіе нижняго слоя штукатурки произошло отъ сырости.

Предсѣдатель. Картина Бодаревскаго написана на томъ мѣстѣ, гдѣ идетъ дымопроходъ, но всѣ остальныя картины Семирадскаго, Сурикова и др.—онѣ цѣлы. Я думаю, отъ тяжести штукатурки, положенной на шпили, сами шпили не выдерживаютъ, или можетъ быть произошла осадка и надавила на самую живопись.

А. А. Куренной. Передъ росписью собора въ Варшавѣ были собраны художники и архитектора для обсужденія, на какомъ грунтѣ писать. Говорили о храмѣ Христа Спасителя, что тамъ все портится и не отъ сырости, а будто бы оттого, что слишкомъ пересохло, и что въ главномъ куполѣ просто осыпается штукатурка.

Предсѣдатель. Я вчера это имѣлъ честь объяснить, что отдали промывку этого купола простымъ малярамъ, а такъ какъ куполъ не освѣщается ничѣмъ, кромѣ идущаго снизу рефлекторнаго свѣта изъ оконъ, и освѣщается очень слабо, то маляры въ теченіе многихъ дней такъ усердно мыли и привели главнаго архитектора въ изумленіе тѣмъ, что говорили, что чѣмъ больше моютъ, тѣмъ больше грязи. Я въ это время былъ боленъ, не выходилъ изъ комнаты нѣсколько времени, и онъ пришелъ ко мнѣ спросить, что за причина этого явленія, о которомъ говорятъ маляры. Я сказалъ, что, вѣроятно, они смываютъ краски, и тогда ему пришла мысль подняться на самый верхъ лѣсовъ съ зажженнымъ фонаремъ и онъ тогда увидѣлъ контуры вмѣсто живописи. Вотъ причина, почему идетъ разрушеніе, такъ, по крайней мѣрѣ, я думаю, потому что въ другихъ куполахъ этого не наблюдается.

*Д. І. Киплик*ъ. Вы, г. профессоръ, говорите, что въ храмѣ Христа Спасителя не все испорчено?

Предсѣдатель. Я сказалъ, что вы обобщаете, какъ будто все плохо.

Д. І. Кипликъ. Если разсматривать эти вещи вблизи, онѣ безусловно испорчены. Поверхность одна ничего не доказываетъ, а если поднимите слой, то увидите, что онъ едва-едва держится. Относительно раціональности вы говорите, что штукатурка мѣстами наложена хорошо.

Предсѣдатель. Я не говорю, что она хорошо или дурно держится, но что вообще штукатурка въ храмѣ была употреблена гипсовая и только въ куполахъ и въ полѣ главнаго купола—цементная.

Д. І. Кипликъ. Я говорилъ, что штукатурка не раціонально наложена на металлическую сѣтку. Мнѣ говорили лица, близко стоящія къ реставраціи храма, что штукатурка эта угрожаетъ паденіемъ. Сѣтка, на которую накладывалась мокрая штукатурка, отъ дѣйствія воды перержавѣла и штукатурка теперь держится на своемъ собственномъ сцѣпленіи, отчего, конечно, черезъ нѣсколько лѣтъ можно ожидать паденія ея.

По предложенію докладчика *Д. І. Киплика,* Собраніемъ были приняты слѣдующіе тезисы:

1. По стѣнамъ, сырымъ съ поверхности, не слѣдуетъ писать ни однимъ изъ существующихъ способовъ живописи.

2. При избраніи техники живописи необходимо сообразоваться съ толщиной стѣнъ и временемъ ихъ просушки.

3. Штукатурку необходимо дѣлать соотвѣтственно потребностямъ каждой живописной техники.

4. Растворы известковые, цементные и смѣшанные должны быть богаты [1]) содержаніемъ извести и цемента.

5. Не слѣдуетъ оставлять работу по подготовкѣ стѣнъ для живописи на иниціативу и усмотрѣніе подрядчиковъ, десятниковъ и маляровъ.

6. Промывать и просѣивать песокъ и выбирать соотвѣтствующіе матеріалы для постройки стѣнъ и ихъ подготовки подъ живопись Кейма, фреску и прочіе «дышащіе» составы.

7. Поручать штукатурныя работы лучшимъ мастерамъ, а не рядовымъ штукатурамъ, не умѣющимъ въ должной мѣрѣ даже перемѣшивать растворы.

8. Работы по подготовкѣ стѣнъ производить подъ руководствомъ свѣдующихъ лицъ.

.....

О НОВОМЪ СОСТАВѢ И СПОСОБѢ СКУЛЬПТУРНОЙ ЛѢПКИ; ПРИМѢНЕНІЕ СПОСОБА КЪ ОБРАБОТКѢ ПЛАФОНОВЪ И СТѢНЪ ПОДЪ ЖИВОПИСЬ, А РАВНО КЪ КУСТАРНЫМЪ И ДЕКОРАТИВНЫМЪ РАБОТАМЪ.

В. Г. ВОСТРОСАБЛИНЪ.

(Общее Собраніе 30 декабря 1911 г.).

Содержаніе. Сущность изобрѣтенія. Примѣненіе: а) Въ скульптурной лѣпкѣ; б) декоративныхъ работахъ; в) кустарныхъ издѣліяхъ; г) обработка стѣнъ и отдѣльныхъ плафоновъ въ стѣнной живописи; д) при реставраціи живописи и утвари.

Лѣпка кистью изъ ваты, насыщаемой смоло-восковымъ составомъ; отдѣлка работъ горячими инструментами и прижиганіе струею горячаго воздуха. Примѣненіе металлическихъ сѣтокъ, какъ основы и для приданія работамъ наибольшей прочности.

Въ скульптурной лѣпкѣ получается возможность производить работы и получать таковыя въ совершенно законченномъ видѣ прямо отъ руки, не прибѣгая къ послѣдовательнымъ пріемамъ формовки и отливки.

Особенное практическое значеніе этотъ способъ получаетъ при всѣхъ работахъ увеличеннаго масштаба, имѣя возможность вести работы по частямъ, соединяя, разъединяя для поправки или отдѣлки.

Работу можно вести по формамъ, по сырой глинѣ, и скульптурнымъ калькамъ, моего же способа, по оригиналу.

---

[1]) Известковые растворы должны состоять изъ: 1 ч. извести и 2—3 ч. песка; смѣшанные растворы, приблизительно,—изъ: 1 ч. цемента, 1/4 ч. извести и 4 ч. песка и т. д.

Въ декоративныхъ и кустарныхъ работахъ примѣняется тотъ же, но наиболѣе упрощенный способъ, съ примѣненіемъ металлическихъ сѣтокъ для большей прочности.

Въ Москвѣ, въ оперѣ С. И. Зимина, въ бутафорской мастерской этотъ способъ находитъ примѣненіе второй сезонъ.

(Всѣмъ упомянутымъ работамъ выставлены образцы).

Примѣненіе въ стѣнной живописи. Вопросъ о стѣнной живописи до сихъ поръ не разработанъ.

Въ виду же широкаго примѣненія этого рода живописи въ нашихъ храмахъ, особенностей нашего климата, большихъ затратъ, имѣетъ онъ не только важное, но прямо государственное значеніе.

Въ какомъ же неудовлетворительномъ состояніи находится у насъ этотъ вопросъ, лучшимъ подтвержденіемъ можетъ служить Храмъ Христа Спасителя въ Москвѣ.

Я не буду распространяться о причинахъ разрушенія стѣнной живописи, онѣ достаточно изслѣдованы и лишь совершенно открытымъ остается вопросъ о гарантіи на прочность и долговѣчность.

Вотъ къ этому-то вопросу я и хочу подойти со своимъ изобрѣтеніемъ. Мною разработанъ новый способъ обработки стѣны или отдѣльныхъ плафоновъ.

Мой способъ представляетъ новизну въ его цѣломъ объемѣ, но въ отдѣльныхъ составныхъ частяхъ онъ находитъ благопріятное подтвержденіе, освѣщенное опытами вѣковъ въ Помпейской живописи, химическій составъ которой: воскъ, смола, песокъ и краска (почему эту живопись первоначально и смѣшивали съ фресковой).

Тамъ этотъ составъ составляетъ нераздѣльное цѣлое съ живописью, у меня же онъ положенъ въ основу лишь грунта подъ живопись, дополняя предварительную обработку стѣны просмолкой съ примѣненіемъ струи горячаго воздуха и съ замѣною песка ватою, которая, будучи насыщена составомъ, уплотнена горячими инструментами, прижжена горячимъ воздухомъ, получаетъ видъ компактной массы грунта легкаго, прочнаго, химически высокодоброкачественнаго, не плавящейся выше 100° и могущей быть попорченной выше 40° Ц.

Отъ процесса обмыленія составъ огражденъ просмолкою стѣны и введеніемъ смолы въ самый составъ, для того же, чтобы всякая окраска держалась прочно, онъ загрунтованъ цинковыми бѣлилами на улетучивающемся растворителѣ (на бензинѣ). Этотъ послѣдній пріемъ съ успѣхомъ можетъ быть замѣненъ подмалевкой, зафиксированной струей горячаго воздуха (подобно древнему способу прижиганія жаровней).

Кромѣ того, какъ я уже упомянулъ, мой способъ допускаетъ возможность обрабатывать плафоны какихъ угодно формъ, размѣровъ (въ формѣ купола, ниши, панно) на металлической сѣткѣ, загрунтованной по упомянутому способу.

(Представлена модель купола). Въ заключеніе я позволю высказать свое личное пожеланіе: или мотивированное отклоненіе, или ходатайство Совѣта Съѣзда о проведеніи въ жизнь моего изобрѣтенія.

Докладъ В. Г. Востросаблина былъ иллюстрированъ образцами работъ, сдѣланными изъ состава, изобрѣтеннаго докладчикомъ. По своему содержанію этотъ докладъ нѣсколько выходитъ за предѣлы Третьяго отдѣла, такъ какъ касается и вопросовъ скульптуры. Поэтому онъ былъ прочитанъ въ Общемъ Собраніи.

Однако, въ виду значенія, которое можетъ имѣть вновь найденный составъ въ живописи, какъ грунтъ для настѣннаго письма, и въ виду того, что и пренія ограничивались одной этой стороной доклада, онъ печатается здѣсь, среди другихъ докладовъ, трактующихъ о техникѣ живописи. Единственнымъ оппонентомъ по докладу явился *Д. І. Киплик*ъ, который и на другой день, уже въ засѣданіи Третьяго отдѣла, снова вернулся къ докладу В. Г. Востросаблина и посвятилъ ему еще нѣсколько замѣчаній.

По мнѣнію *Д. І. Киплика*, способъ обработки металлической сѣтки, предлагаемый г. Востросаблинымъ, чрезвычайно интересенъ и приближается къ античной обработкѣ стѣнъ подъ живопись. Дѣло въ томъ, что воскъ не выдерживаетъ дѣйствія сырости, въ особенности, щелочной воды, въ которой растворено нѣкоторое количество извести. Воскъ въ данномъ случаѣ растворится, и получитъ мучнистое строеніе, такъ что къ воску нужно отнестись критически и предпочесть ему парафинъ. Мнѣ нравится мысль отдѣлить подготовку отъ стѣны, этотъ способъ раціональный. При этомъ обыкновенно примѣняется линолеумъ или аспидныя доски, которыя ставятъ на нѣкоторомъ разстояніи отъ стѣны и тѣмъ самымъ гарантируютъ живопись отъ вліянія сырости. Вашъ способъ не новъ, уже въ античномъ Римѣ былъ въ употребленіи способъ смоло-воскового препарата. Тамъ также смѣшивали воскъ со смолой и затѣмъ при помощи горячихъ инструментовъ наносили на стѣну и

горячими же инструментами выравнивали,—получалось нѣчто среднее между скульптурой и живописью. Съ другой стороны, въ современной техникѣ, напримѣръ, въ Англіи примѣняется слѣдующій способъ: горячія стѣны пропитываютъ парафиномъ, потому что парафинъ превосходитъ и смолу, и воскъ.

В. Г. Востросаблинъ. Но вата имѣетъ громадное значеніе. Мой способъ, взятый въ отдѣльности, конечно, не новъ, но это, думается, является лишь заслугой его. Я ссылался, что въ основу грунта, который я примѣняю для сѣтки, я взялъ собственно помпейскую живопись, которая сохраняется вѣками. Это одна изъ болѣе прочныхъ техникъ. Д. І. Кипликъ упомянулъ о недоброкачественности вообще и дурной славѣ воска въ живописи. Въ послѣднее время воскъ, обладающій высокими качествами, умаляется въ своемъ достоинствѣ введеніемъ суррогатовъ, а въ древности онъ употреблялся въ естественномъ видѣ. Что касается мучнистости, то въ техникѣ моей это предусмотрѣно и отъ мучнистости мой грунтъ ограждается предварительной просмолкой съ примѣненіемъ струи горячаго воздуха. Надо сказать, что смола такой хрупкій препаратъ, что, если наносить его на стѣну, хотя бы въ смѣси съ другими, онъ не будетъ прочно держаться. Мною это предусмотрѣно и въ тотъ составъ и препаратъ, который составляетъ мое изобрѣтеніе, я ввожу вату, насыщая ее настолько, чтобы избытка этого препарата не было.

Д. І. Кипликъ. Вы говорите о помпейской живописи, но такъ категорически заявлять, что тамъ написано такимъ способомъ со смолой и воскомъ, нельзя. Существуютъ изслѣдованія, чисто научныя, которыя расходятся въ заключеніяхъ. Одни ученые говорятъ—воскъ, другіе—смолы, третьи находятъ еще какія-то связующія вещества. Нельзя дѣлать заключенія, что всѣ стѣны Помпеи написаны однимъ способомъ живописи. Въ 1910 г. вышелъ чрезвычайно интересный трудъ одного веймарскаго профессора-химика Реймана, изслѣдовавшаго помпейскую живопись при помощи двухъ способовъ: во-первыхъ, химическимъ анализомъ, во-вторыхъ, новымъ способомъ при помощи микроскопическаго анализа. При помощи микроскопа онъ разсматривалъ, какъ поверхность, такъ и разрѣзъ слоя живописи, который даетъ еще большую опору для того или другого заключенія. По мнѣнію Реймана, большая часть помпейской живописи была исполнена слѣдующимъ образомъ: въ составъ связующаго вещества входилъ бѣлокъ, который съ известью даетъ прочное химическое соединеніе. Это было извѣстно и въ старину и въ настоящее время имѣется въ продажѣ, напримѣръ, замазка, которая употребляется для склеиванія посуды. Проф. Рейманъ приходитъ къ выводу, что живопись исполнялась слѣдующимъ образомъ: приготовлялся изъ бѣлка и извести или изъ казеина, и творога и извести клей, на которомъ размѣшивались краски. Получалось такимъ образомъ нерастворимое соединеніе, которое, сколько ни мочи, никогда не разбухнетъ.

Собраніе, выслушавъ сообщеніе В. Г. Востросаблина и разъясненія Д. І. Киплика, постановило: *передать предлагаемый докладчикомъ новый составъ въ мастерскую Д. І. Киплика для его изслѣдованія и дачи заключенія.*

.....

НОВЫЙ СОСТАВЪ ДЛЯ ДЕКОРАТИВНЫХЪ НАРУЖНЫХЪ РАБОТЪ.

М. М. МИНИНЪ.

(*Соединенное засѣданіе III и IV отдѣловъ 2 января 1912 г.*).

Большой трудностью въ распространеніи наружныхъ декоративныхъ работъ служитъ то обстоятельство, что по старой штукатуркѣ, а въ особенности по дереву, можно работать только масляными красками, а по сырой штукатуркѣ-фрески, земляными красками, такъ какъ известь съѣдаетъ минеральныя краски.

Мнѣ удалось сдѣлать составъ, очень дешевый, при смѣшиваніи съ которымъ всѣ краски не теряютъ своей силы, прочно держатся на деревѣ, старой штукатуркѣ, а также и новой. Вліяніе температуры не оказываетъ никакой перемѣны. Подготовка для работъ самая простая: стѣны скоблятъ, перетираютъ и грунтуютъ известью. Пріемы работъ на составѣ тѣ же самые, какъ и при внутреннихъ клеевыхъ работахъ; точно такой же видъ имѣютъ и оконченныя работы.

Работы, произведенныя на этомъ составѣ, вотъ уже 5 лѣтъ подъ дождемъ и морозомъ сохраняютъ свою силу и прочность. Всѣ зеленые тона, которые при смѣшиваніи съ известью пропадаютъ, тутъ превосходно сохраняются.

Въ доказательство своихъ словъ могу указать, что каждый можетъ осмотрѣть эти декоративныя работы на открытомъ воздухѣ, во дворѣ Н. М. Молчанова, улица Жуковскаго, домъ № 17.

Тезисъ:

Желательно распространеніе декоративныхъ наружныхъ работъ на этомъ составѣ и болѣе подробномъ его изслѣдованіи.

Въ виду нежеланія докладчика дать подробное объясненіе своего состава, а также его отказа подвергнуть составъ испытанію въ мастерской Д. І. Киплика въ Императорской Академіи Художествъ, докладъ оставленъ безъ разсмотрѣнія.

.....

КОНСЕРВАЦІЯ ЖИВОПИСИ.

А. А. МУТТИ.

(Засѣданіе 31 декабря 1911 г.).

Лѣтъ 20 назадъ я встрѣчался съ такими же спорами, какъ я слышалъ сейчасъ, и всякій говорилъ, что одно прочно, другое непрочно. Услыхалъ я, что самый главный пробѣлъ живописи, это сохраненіе ея, и вотъ я сталъ искать отвѣта на вопросъ, какъ сохранить живопись. Мои долгія исканія и обращенія въ разныя художественныя школы и къ самимъ художникамъ не привели ни къ чему. Одинъ совѣтовалъ такъ, другой иначе, но я не могъ согласиться съ главнымъ, что существуетъ реставрація. Мои понятія о реставраціи всегда были таковы, что реставрировать—значитъ возстановить все, что было когда-то создано. Но я считаю совершенно невозможнымъ возстановить созданіе генія. Если, напримѣръ, стѣна, окрашенная въ какую нибудь однотонную краску, испортилась и гдѣ нибудь сохранился тонъ первоначальный, то этотъ сплошной тонъ повторить очень просто, стоитъ только подобрать краски и красить такими, какъ было выкрашено. Но чтобы каждый полутонъ, каждую лессировочку, созданную по вдохновенію автора, реставрировать и повторять ее, по моему, не смѣетъ никто. Мои исканія шли дальше, но здѣсь, въ Россіи, я ничего не нашелъ и, не имѣя матеріальной возможности отправиться за-границу, воспользовался тѣмъ, что я итальянскій подданный, и поступилъ въ ряды итальянской арміи, какъ вольноопредѣляющійся. Я отправился въ Италію и вспоминалъ, что во всѣхъ разговорахъ въ Россіи обыкновенно ссылались на то, что за-границей можно набраться свѣдѣній. Я избралъ Парму, родину отца, гдѣ имѣется Академія Искусствъ. Въ этой Академіи былъ одинъ старичекъ, нѣкто Гондони, съ которымъ я поспѣшилъ познакомиться, и отсюда началась моя эра исканій способа закрѣпить живопись, чтобы она была вѣчна. У этого старичка я нашелъ очень много изданій по исторіи живописи. Онъ мнѣ разсказывалъ о потерянныхъ вещахъ Рафаэля и о вещахъ, еще существующихъ, но о самомъ способѣ реставраціи отрицательно высказался. Если хотите должнымъ образомъ относиться къ вещамъ искусства, то вы въ лучшемъ случаѣ не должны ихъ касаться совершенно или только примѣнить удаленіе пыли и то слегка. Прослуживъ три года въ арміи въ Италіи, я вернулся въ Россію и уже 15 лѣтъ вращаюсь исключительно въ художественныхъ кругахъ. Я прослужилъ въ Москвѣ въ лучшихъ фирмахъ и зналъ г. Аванцо. Онъ говорилъ, что ни художникъ, ни любитель, ни коллекціонеръ, никто не знаетъ способа сохраненія и закрѣпленія живописи. Между прочимъ, будучи въ Италіи у Гондони, я слышалъ объ изданіи писемъ Оствальда о живописи. Они имѣются теперь въ русскомъ изданіи 1905 года, въ переводѣ Кошкина. Въ этихъ письмахъ извѣстный химикъ Оствальдъ много говоритъ о фрескѣ и даетъ много совѣтовъ, но онъ за нихъ не ручается. Между прочимъ, совѣтъ, о которомъ упомянулъ г. Кипликъ, это примѣнять скипидаръ, затѣмъ заднюю сторону картины станіолемъ и онъ подчеркиваетъ, что слѣдуетъ изолировать живопись отъ всякаго вліянія воздуха. Послѣ всѣхъ предложеній и

опытовъ онъ дѣлаетъ такое заключеніе: «Конечно, и наиболѣе освѣдомленный и опытный естествоиспытатель не можетъ знать всего напередъ. Но онъ умѣетъ дѣлать опыты, а это такое же трудное искусство, какъ и живопись. И дѣло заключается не въ возстановленіи и испытаніи пригодности старыхъ рецептовъ, а необходимо дать себѣ ясный отчетъ въ дѣйствіи вещества, доказавшемъ на опытѣ свою полезность и потомъ такъ измѣнять и разрабатывать расположеніе, чтобы возможно лучше и полнѣе разрѣшить поставленную задачу. Обыкновенно приходится примирять различныя, отчасти другъ другу противорѣчащія, требованія, въ данномъ случаѣ это, главнымъ образомъ, вопросы о разносторонности въ смыслѣ оптическомъ и о прочности. Удовлетворить однимъ условіямъ не нарушивъ другого, является задачей, которую можно разрѣшить только строго систематической, согласной съ правилами науки, работой. Живопись должна пройти тотъ же путь, что и медицина, такъ какъ она еще не вышла изъ эпохи тайныхъ средствъ и абсурдныхъ суевѣрій. Ускорить это развитіе составляетъ безусловно интересную задачу».

Дальше онъ пишетъ:

«Сейчасъ, какъ извѣстно, большую часть картинъ пишутъ масляными красками, именно потому, что онѣ считаются наилучшими, онѣ употреблялись и въ эпоху великихъ итальянскихъ мастеровъ, съ которой связаны имена Леонардо-да-Винчи, Тиціана, Рафаэля»...

Я долженъ замѣтить, что я образованія никакого не получилъ, лишь прослушалъ въ Москвѣ два приготовительныхъ класса въ Петропавловской школѣ и видѣлъ, что я не подготовленъ и мнѣ трудно справиться съ этимъ вопросомъ. Любя искусство, параллельно служа въ магазинѣ, я не оставлялъ этой мысли, и, между прочимъ, натолкнулъ меня на эту мысль г. Аванцо. Когда я задалъ вопросъ, чье это дѣло и чья забота, онъ сказалъ: именно наша. Когда что нибудь съ картиной случается, всѣ обращаются въ художественный магазинъ... То, что практиковалось у насъ въ магазинѣ, можетъ быть, немногимъ извѣстно. Обыкновенно приносилась картина съ какой нибудь болѣзнью и обыкновенно отдавалась въ распоряженіе мастера. Онъ примѣнялъ то, что находилъ въ данномъ случаѣ нужнымъ. Напримѣръ, до сихъ поръ еще сохранился способъ дублированія картинъ. Это ни что иное, какъ накладка на другой холстъ, а покрытіе лакомъ производилось уже нами въ магазинѣ, такъ какъ это считалось большой работой. Покрывали обыкновенно тѣмъ лакомъ, который имѣлся подъ рукой, и покрывали такимъ лакомъ картину и молодую, и старую, и реставрированную, и вообще всякую. Когда въ картинѣ что нибудь отсутствовало, то ее отправляли къ реставратору и онъ подписывалъ ее. Мнѣ всегда не нравилось то явленіе, что реставраторъ, не имѣя способа достигнуть полной свѣжести красокъ, какъ онѣ авторомъ были положены, подбиралъ тона въ томъ видѣ, какъ выходила картина промытая. Намъ надо было сдать вещь (чтобы она блестѣла и чтобы покупатель былъ доволенъ). Надъ этимъ я разъ отъ раза все больше задумывался. Зная твердо и прочитавъ у Оствальда, что главнымъ врагомъ живописи является кислородъ воздуха, который производитъ затвердѣніе и все дальнѣйшее разрушеніе красокъ, я придумывалъ, чѣмъ бы это предупредить. Для этого у насъ придуманъ лакъ и лакъ этотъ составляетъ, въ большинствѣ случаевъ, секретъ фабриканта. Напр., лакъ Sohne fréres содержитъ спирта 90 проц. и двѣ трети другихъ веществъ. Фактъ тотъ, что пробуя по свѣжимъ бѣлилamъ спрыскивать изъ пульверизатора этимъ лакомъ, получали такіе результаты: бѣлила черезъ три дня чернѣютъ, а между тѣмъ, этимъ хваленымъ лакомъ стали покрывать картины. Въ магазинѣ онъ былъ не всегда выгоденъ, потому что маленькій флаконичекъ стоитъ 40 коп. Тогда стали брать другой лакъ, обыкновеннѣйшій дамаръ-лакъ и разбавляли его скипидаромъ. Со мной многіе согласятся, что примѣнять совершенно неизвѣстныя намъ вещи невозможно. Между тѣмъ, вернувшись изъ-за-границы, я услыхалъ здѣсь толки объ анализѣ красокъ, которыхъ до моего отъѣзда я не слышалъ, и въ русскомъ переводѣ такихъ изданій не было. Напримѣръ, третьяго дня г. Кипликомъ были продемонстрированы опыты, которые уже сдѣланы Рербергомъ и изданы Обществомъ Любителей, точь въ точь тѣ опыты, которые г. Кипликъ намъ объяснялъ. Когда я посмотрѣлъ, то не могъ согласиться, почему мы пристали къ одному кадмію и примѣняли къ анализу сѣроводородъ, когда кадмій—краска слабая отъ природы. Я провѣрилъ эти опыты, но когда мы по кадмію напитываемъ обыкновеннѣйшимъ масломъ, дадимъ просохнуть и промоемъ спиртомъ, то сѣроводородъ на него не дѣйствуетъ, наоборотъ, онъ даже дѣлается ярче. Такъ что всѣ анализы и пробы, которыя производятся по краскамъ для прочности живописи, никакой пользы принести не могутъ. (Если мы возьмемъ сегодня дѣлать опыты съ красками какой нибудь фабрики, то, чтобы имѣть результаты этихъ опытовъ, нужно 2—3 года, а за это время на фабрикѣ перемѣнится химикъ, и явится новый способъ приготовленія и наши опыты ни къ чему. Мы ушли въ настоящее время настолько и имѣемъ такое количество красокъ, что врядъ-ли мы можемъ догнать фабрикантовъ съ нашими опытами). Я въ своихъ исканіяхъ оставался такого мнѣнія,

что мы должны искать способъ сконсервировать вещи. Анализъ здѣсь непримѣнимъ, анализировать можно только краски, но какія—мы не знаемъ. Вѣдь, напр., кадмій, перемѣшанный съ другими красками, съ зелеными, голубыми или бѣлилами, совершенно мѣняетъ картину, и этотъ вопросъ остается открытымъ. Г. Кипликъ упоминалъ, что пожелтѣвшія бѣлила, выставленныя на свѣтъ, возстанавливаются, и хотя это рискованно, но исполнимо. Разъ это полезно для одной краски, но вредно для другой, то врядъ-ли это можно дѣлать? Долгія мои исканія привели меня къ тому, что каждая картина, относительно которой неизвѣстно кѣмъ она написана и какъ она написана, представляетъ секретъ, потому что каждый авторъ имѣетъ свой препаратъ, одинъ пишетъ на керосинѣ, другой на скипидарѣ и т. д., но все-таки главнымъ врагомъ всѣхъ картинъ является кислородъ. Чтобы сдѣлать картину вѣчной, надо ее изолировать. Опыты мои начались съ того, чтобы найти способъ изоляціи. Для этого я производилъ опыты надъ маленькими рыбками, на которыхъ я старался красками написать свое имя, и добивался, чтобы въ водѣ не получалось растворенія. И дѣйствительно, рыбки весь годъ выдерживали, и я достигъ того, что непроницаемость воды была найдена. Но главное затрудненіе представляетъ вопросъ, чѣмъ, какими красками писана картина? Когда я производилъ свои дѣйствія надъ картиной, то одна часть давала блестящіе результаты, другая сдавала краски. Мои дѣйствія были благотворны для малярныхъ красокъ, а для смоляного раствора были разрушительными. Я въ концѣ концовъ убѣдился, что картину нужно анализировать и анализъ этотъ довольно трудный. Я вездѣ и всюду спрашивалъ совѣта, задавалъ вопросы. Одинъ химикъ мнѣ указалъ, что картину можно подвергнуть только особому анализу, дитрированію, но это можно достигнуть, найдя такой препаратъ, который бы могъ дать нужные результаты. Большинство опытовъ я продѣлалъ на старыхъ картинахъ и, по моему, главный вопросъ въ томъ, чтобы въ старой картинѣ достигнуть свѣжести, которая принадлежала автору и тогда съ остальными будетъ легче.

Порывшись долго въ разныхъ препаратахъ и примѣняя тѣ, о которыхъ слышалъ: скипидаръ, спиртъ, лукъ, лимонъ, я варьировалъ ихъ на разные лады и ничего не выходило. Тогда я подумалъ, что я не на томъ пути, можетъ быть, и мнѣ надо познакомиться съ спеціальными фабриками, гдѣ имѣютъ дѣло съ красками. И вотъ, я посѣтилъ красильныя фабрики и фабрики химической чистки. Хотя и трудно было мнѣ попасть туда, но я все-таки попадалъ подъ разнымъ видомъ и видѣлъ и записалъ всѣ снадобья, которыя примѣняются по закрѣпленію, и вотъ, во всемъ этомъ матеріалѣ я сталъ разбираться. Я самъ сталъ составлять, мало по малу, препараты и теперь моя аптека имѣетъ 114 препаратовъ. Одинъ изъ нихъ я добывалъ самъ, онъ получается изъ отрыжки сосны. Осенью срѣзанное дерево даетъ извѣстную пѣну, которая застываетъ, и вотъ эту пѣну я, въ концѣ концовъ, послѣ долгихъ исканій, нашелъ и одинъ изъ моихъ препаратовъ, это мое химическое открытіе, его нигдѣ нѣтъ. Я хочу указать этимъ только на то, что всѣ препараты, которые мы примѣняли, не имѣютъ подъ собой никакой твердой почвы. Для возстановленія и закрѣпленія живописи, будь то стѣнная, написанная на доскѣ или какая бы то ни было, вопросъ можно рѣшить только строго научнымъ путемъ, какъ сказалъ Оствальдъ, послѣ производства нѣсколькихъ опытовъ и ихъ примѣненія. Это, конечно, можно осуществить только въ лабораторіи и эта лабораторія должна быть очень большая, со спеціальными приспособленіями. Я добивался въ живописи найти ея жизнь, жизнеспособный матеріалъ, который она въ себѣ содержитъ и что составляетъ главное для сохраненія живописи. Если прочтемъ вступленіе Рерберга, то увидимъ, что главной составной частью въ живописи есть вяжущее вещество каждой краски. Если для зелени масло хорошо, то для минеральныхъ красокъ оно вредно и одно масло примѣнить ко всѣмъ краскамъ невозможно, но все же возможно писать этимъ однимъ масломъ и всѣми красками, но при условіи, чтобы потомъ все это было удалено. Удалить это, не затрагивая живописи, сохранить въ цѣлости созданіе автора, было задачей очень трудной, но послѣ долгихъ исканій я добился главнаго. Мой способъ заключается въ томъ, что когда картина написана, то затвердѣніе отъ кислорода воздуха происходитъ въ теченіе 12—15 мѣсяцевъ, въ дальнѣйшемъ уже является разрушеніе, засыханіе и трескаліе картины, противъ чего имѣется лакъ, но лакъ одинъ для всѣхъ картинъ невозможно употреблять, а каждую картину нужно закрѣплять. Главными продуктами по закрѣпленію являются каменный уголь, кукуруза и льняное масло; путемъ приготовленія изъ нихъ препаратовъ, которые невозможно ни объяснить, ни показать, потому что для этого нуженъ цѣлый музей жизни живописи и ея враговъ. Вотъ это моя завѣтная мечта и тогда я сумѣю показать, изъ чего эти препараты дѣлаются. Вотъ наглядные результаты, которые дали мои опыты съ этими препаратами; вотъ картина, которую мнѣ дала А. А. Столыпина, здѣсь изображенъ П. А. Столыпинъ мальчикомъ. Картинѣ этой 45 лѣтъ и она побывала уже два раза въ реставраціи, она трескалась, и реставраторомъ были сдѣланы прописки. Мною онѣ удалены и картина, послѣ примѣненія моего способа, стала эластичной. Но этого мало сказать, что она

сейчасъ эластична, а поручиться за 100 лѣтъ впередъ, конечно, трудно. Зато за выносливость я ручаюсь и предлагаю опустить картину на 3 мѣсяца въ воду, зарыть въ землю на два года, помѣстить при герметической закупоркѣ въ сосудъ, наполненный кислородомъ. Она выноситъ до 35° жары и не видоизмѣняется. Тутъ есть хорошее свойство въ томъ, что картина не потребуетъ никакихъ реставрацій и трескаться не можетъ. Она ограждена отъ прокалыванія, продавливанія и обрисовки по рамѣ. Я вполнѣ согласенъ съ Оствальдомъ, который говоритъ, что писаніе на холстахъ—это мода, оставшаяся отъ старыхъ временъ, именно потому, что холстъ легко переносимъ и удобенъ, а подрамокъ можетъ служить, какъ пяльцы для рукодѣлія. Картины теперь покрываются лакомъ, черезъ нѣкоторое время происходитъ затвердѣніе, и какъ только произошло затвердѣніе, картину нужно удалить съ подрамка и портящуюся картину нужно послѣдовательно лѣчить. Тогда картина останется всегда такой же яркой и не потребуетъ вытиранія лакомъ и красками. По этому вопросу я сдѣлалъ заявленіе въ Министерство, откуда получилъ отвѣтъ, что это не подлежитъ ихъ вѣдомству. Тогда я сдѣлалъ заявленіе въ Академію Художествъ. Мое желаніе, чтобы вопросъ этотъ былъ рѣшенъ и примѣненъ въ полномъ объемѣ вообще къ живописи и чтобы это было подтверждено учеными и химиками, которые сумѣли бы отвѣтить, что здѣсь есть именно то, что для живописи нужно.

Я сдѣлалъ много работъ и послѣднія увѣнчались успѣхомъ. Я убѣжденъ, что открылъ Рафаэля именно благодаря моему препарату. Для моей лабораторіи и аптеки не существуетъ больше клочка живописи, хотя бы присутствовала только пленка краски, чтобы она мною не была возстановлена. Между прочимъ, мною пріобрѣтена картина Стаховскаго, 1810 г. за одинъ рубль у Сухаревой башни. Состояніе ея было ужасно́йшее, она была прорвана, закопчена безъ просвѣта и вотъ теперь играетъ всѣми красками благодаря моему способу. Главное сводилось къ тому, чтобы предупредить всякое движеніе холста. Вѣдь если вы взглянете на масляную живопись, то замѣтите, что холстъ имѣетъ свойство растягиваться, и краски, которыя черезъ 12—15 мѣсяцевъ совершенно высохнутъ, могутъ треснуть отъ малѣйшаго толчка. Кромѣ того, большой ущербъ живописи наноситъ тотъ матеріалъ, который употребляется для нея. Онъ совершенно не соотвѣтствуетъ назначенію, въ особенности для тѣхъ созданій, которыя должны быть вѣчными. Холстъ обыкновенно заказывается въ магазинахъ предпринимателями, которые стараются у ремесленника выжать до нельзя, чтобы холстъ стоилъ, какъ можно дешевле, потому что конкурренція велика. Затѣмъ мастеръ старается загрунтовать такъ, чтобы это тоже было какъ можно экономнѣе, и получается матеріалъ хилый, непрочный для продолжительнаго существованія. Если же принять во вниманіе, что и краски, которыя дѣлаются за-границей и составляютъ исключительный секретъ фабрикантовъ, то для художника, который пишетъ картины, все въ этомъ матеріалѣ темно и неизвѣстно. Въ вопросѣ о сохраненіи живописи мы привыкли считать авторитетомъ художника или хранителя музея, но, по моему мнѣнію, сохраненіе живописи можетъ быть поручено только консерватору живописи, и для этого нужно пройти цѣлую науку. Я ее не проходилъ и въ данномъ случаѣ для меня это выступленіе—экзаменъ устный, а практически я могу отвѣтить только цѣлой лабораторіей и музеемъ жизни живописи и ея враговъ.

Мое единственное желаніе, чтобы Академія оказала мнѣ поддержку въ такомъ шагѣ, т. е. организаціи цѣлой лабораторіи по этому вопросу. Сюда могутъ быть присоединены способы изслѣдованія и опыты г. Киплика, г. Востросаблина, и чѣмъ больше будетъ представлено въ такую лабораторію матеріала, тѣмъ лучше; теперь же мы видимъ, матеріалъ этотъ не въ рукахъ художниковъ, а въ рукахъ фабрикантовъ. Раньше надо было сначала быть техникомъ, а потомъ художникомъ, и ученики по 5—6 лѣтъ проводили за треніемъ красокъ, составленіемъ ихъ и затѣмъ уже только принимались за кисть. И вотъ, повторяю, мое желаніе и моя просьба въ Академіи,—это помочь мнѣ матеріально, оказать поддержку, такъ какъ у меня лично нѣтъ средствъ. До сихъ поръ мною сдѣлано уже 155 вещей, каждая изъ которыхъ имѣетъ соотвѣтствующую надпись т. е.: въ какомъ видѣ найдена картина, отъ чего она пострадала и что я примѣнилъ для ея исправленія, чтобы въ будущемъ ея исторія была извѣстна. Вѣдь если на вагонахъ дѣлается надпись, когда онъ выкрашенъ, то для картинъ это тѣмъ болѣе необходимо, чтобы было извѣстно, что анализъ красокъ далъ такой-то результатъ, анализъ лака—такой-то. Тогда всякій будетъ знать, чѣмъ сдѣлана картина, и химику или консерватору будетъ легче возстановить погибающее произведеніе искусства.

Докладъ А. А. Мутти былъ иллюстрированъ нѣсколькими, реставрированными имъ, картинами. Докладъ былъ выслушанъ съ большимъ вниманіемъ и интересомъ и возбудилъ пренія, въ которыхъ приняли участіе *Д. Ф. Богословскій, Д. І. Кипликъ,* Предсѣдатель Отдѣла проф. *Н. А. Кошелевъ, П. С. Афанасьевъ, Г. А. Магула, Н. П. Козловъ, Я. И. Броваръ, Н. А. Протопоповъ* и *Н. Г. Цирлотти.*

Д. Ф. Богословскій указалъ, что въ наукѣ еще не рѣшенъ вопросъ о способѣ античной живописи и живописи художниковъ Возрожденія, не рѣшенъ также и вопросъ о лакахъ и смолахъ, употреблявшихся этими художниками; съ другой стороны, лаки и смолы старыхъ мастеровъ не подлежатъ химическому анализу; благодаря этому европейскіе реставраторы считаютъ невозможнымъ и рискованнымъ вводить въ живопись при реставраціи старой картины какіе нибудь суррогаты, потому что современный рынокъ не даетъ даже тѣхъ чистыхъ смолъ, на какихъ писали старые мастера. Исчезла даже исторія тѣхъ растеній, изъ которыхъ добывались эти смолы. Быть можетъ, докладчику принадлежитъ честь открытія какой нибудь смолы, которая гарантируетъ прочность и яркость живописи и предохраняетъ ее отъ порчи и проч. Я думаю, что положительнаго о способѣ г. Мутти ничего нельзя сказать. Опытному примѣненію онъ подлежитъ еще съ большой осторожностью. Общее впечатлѣніе отъ всего, показаннаго г. Мутти, блестяще, но въ реставрированныхъ имъ вещахъ какъ будто замѣчается какая-то неровность.

А. А. Мутти. Это доказываетъ, что отсутствуютъ всякія инструменты. Для реставраціи требуется между холстомъ и изоляторомъ имѣть соединитель, который будетъ воспринимать и ту влагу, и тотъ препаратъ, который я предлагаю. Вся свѣжесть красокъ заключается въ эластичности. Черезъ мои руки во время службы въ магазинѣ проходили сотни и тысячи картинъ и я убѣдился на опытѣ, что въ старину художники мало того, что создавали, они старались дать вещь всю въ общемъ взятую, какъ одно цѣлое, т. е. и холстъ, и краски, и грунтъ, и дерево, на которомъ писали. Достаточно взглянуть на картины голландскихъ художниковъ, написанныя на деревѣ лучше, чѣмъ на холстѣ... У насъ губятъ вещи еще тѣмъ, что дублируютъ ихъ, причемъ понимаютъ это не въ томъ смыслѣ, чтобы удвоить силу извѣстной вещи, а въ томъ—что наклеиваютъ на другой холстъ и конецъ. Но холстомъ, который употребляется для дублированія, мы можемъ, путемъ наклеиванія, причинить новый вредъ картинѣ, такъ какъ она можетъ дать трещину. У меня теперь создалось на опытѣ такое убѣжденіе, что для картинъ должна быть лечебница, гдѣ эти картины будутъ лечиться и каждая картина будетъ принимать то, что она потребуетъ, а не то, что по нашему мнѣнію нужно. У меня имѣется 114 препаратовъ, я составлялъ до 355 рецептовъ и каждый разъ особый. Недавно случилось купить вещицу, записанную до того, что цѣлаго пастуха записали. Я сталъ картину лечить, каждый день два—три раза прикасаясь къ ней по извѣстному рецепту, и въ теченіе $2^1/_2$ мѣсяцевъ она дала мнѣ тѣ результаты, которые нужно. Лѣтомъ я демонстрировалъ въ Академіи картину, бывшую въ ужасномъ состояніи, и я демонстрировалъ способъ гибкости. Съ меня требовали, чтобы я что нибудь показалъ, какъ это дѣлается, а теперь я уже ушелъ гораздо дальше: заручившись средствами отъ работы, я пріобрѣлъ аппаратъ. Дѣло дошло до того, что я маленькія вещицы помѣщаю въ ванну, какъ фотографическія пластинки и картины оживаютъ, проявляются краски. Главное мое дѣйствіе заключается въ томъ, что я начинаю съ нѣдръ.

Предсѣдатель (Проф. Н. А. Кошелевъ). Я хотѣлъ бы обратить вниманіе на то, что слѣдовало бы предложить Академіи Художествъ заняться изслѣдованіемъ этой реставраціи, насколько, дѣйствительно, она раціональна и насколько всѣ эти препараты не вредны вообще для живописи. Вообще важно выяснить, насколько раціональны тѣ результаты, къ которымъ пришелъ докладчикъ, и нельзя оставлять такъ этотъ серьезный вопросъ. Я предлагаю выразить пожеланіе, чтобы Академія Художествъ взялась разсмотрѣть открыто эту консервацію картинъ, насколько она дѣйствительно раціональна и если есть что нибудь новое—это будетъ громадный шагъ впередъ, а въ обратномъ случаѣ указать, что есть отрицательныя стороны, на которыя нужно обратить вниманіе.

Д. І. Кипликъ. Въ докладѣ г. Мутти, между прочимъ, нѣсколько разъ упоминали мое имя. Я дѣйствительно присутствовалъ въ той комиссіи для демонстрированія его работъ и нахожу, что трудно сказать что либо о самомъ способѣ, когда не раскрываются средства, которыми онъ производится. Г. Мутти было сказано слѣдующее: Комиссія пришла къ такому заключенію, что пускай онъ раскроетъ средства, укажетъ, какіе лаки, какія разлагающія вещества, какіе препараты онъ употреблялъ, чтобы снимать лакъ и покрывать пропитанныя лакомъ картины. Г. Мутти это было предложено, но до сихъ поръ съ его стороны не послѣдовало заявленія.

А. А. Мутти. Мнѣ такого оффиціальнаго предложенія не было. Вы мнѣ лично предлагали прислать вамъ по флакончику препаратовъ. Если вы возьмете одинъ препаратъ и погубите какую нибудь вещь, тогда что?.. Я сказалъ, что это медицина, тутъ вся исторія въ умѣніи обращаться съ извѣстнымъ ядомъ. Открыть препаратъ невозможно.

П. С. Афанасьевъ и *Г. А. Магула* указали на желательность, чтобы Академія Художествъ остановила свое вниманіе на способѣ консервациіи А. А. Мутти и тщательно его изслѣдовала. Послѣ преній по вопросу о формулировкѣ резолюціи, въ которыхъ приняли участіе *Н. П. Козловъ, Я. И.*

Броваръ, Д. І. Кипликъ, Н. А. Протопоповъ и *Н. Г. Цириготти*, она была принята въ слѣдующей редакціи: *Всероссійскій Съѣздъ Художниковъ, въ виду важности вопроса консерваціи живописи, обращается съ просьбою къ Академіи Художествъ, чтобы она, владѣя кафедрой по техникѣ живописи, провѣрила опыты г. Мутти, при его непосредственномъ участіи, и, въ случаѣ положительныхъ результатовъ, оказала ему должное содѣйствіе.*

.....

О РЕСТАВРАЦІИ КАРТИНЪ.

Д. Ф. БОГОСЛОВСКІЙ.

(Засѣданіе 3 января 1912 г.).

Вопросъ о реставраціи художественныхъ произведеній—вопросъ очень сложный, и по этому поводу написанъ цѣлый рядъ докладовъ спеціалистами этого дѣла,—я же, чтобы не отнимать у васъ много времени, ограничусь чисто практической стороной этого дѣла и сдѣлаю только общія замѣчанія. Всякая картина, какъ и всякая живопись вообще, если смотрѣть на нее съ узкой матеріальной точки зрѣнія, состоитъ изъ двухъ частей: слоя красокъ и матеріала основанія, на которомъ лежатъ краски, и, слѣдовательно, прочность живописи находится въ полной зависимости отъ прочности двухъ этихъ составныхъ частей. Если мы обратимся къ живописи на холстѣ, доскахъ и проч., то увидимъ, что, для достиженія прочности ея, выбираютъ лучшій красочный матеріалъ, лучшіе масла, лаки и прочія связующія вещества. Та же, если не большая, забота направляется и на выборъ матеріала, служащаго основаніемъ картины и на приданіе ему большей крѣпости и непроницаемости для воды и ея паровъ. Такимъ образомъ предусматриваются и устраняются всѣ тѣ причины, отъ которыхъ матеріалъ, а въ зависимости отъ него и сама живопись, можетъ разрушаться. Матеріалъ, служащій основаніемъ для живописи: холстъ, доска, мѣдь, долженъ быть сухъ и нуждается, чтобы быть крѣпкимъ, въ сухости окружающаго воздуха. Только при этихъ условіяхъ онъ можетъ сохранить живопись. При наличности указанныхъ данныхъ, картины сами по себѣ очень долговѣчны; тѣмъ не менѣе, есть много причинъ, которыя вредно отражаются и разрушаютъ живопись. Главныя изъ нихъ—это сырость, углекислота, сѣроводородъ темныхъ помѣщеній, затѣмъ поврежденіе червями, гнилью, распарываніемъ, короблениемъ, а при живописи на мѣди—бороздки и окисленіе. Сырость служитъ главной причиной появленія тусклости, пятенъ, гнили, коробленія, разбуханія и проч. Если вы во время дождевой или туманной погоды изслѣдуете картины, то замѣтите тусклость на поверхности тѣхъ картинъ, которыя не находятся въ непосредственномъ сосѣдствѣ съ источникомъ теплоты. Эта тусклость является слѣдствіемъ присутствія въ воздухѣ водяныхъ паровъ, такъ какъ при возвращеніи хорошей погоды лакъ картинъ пріобрѣтаетъ снова прежній блескъ. Но гораздо опаснѣе сырость дѣйствуетъ на холстъ картинъ, который не только жадно вбираетъ въ себя частицы влаги, носящіяся въ воздухѣ, но продолжаетъ задерживать ее долгое время спустя послѣ того, какъ лицевая поверхность картины вернула свой обычный блескъ. Здѣсь на шероховатой поверхности холста влага вскармливаетъ мелкія споры грибковъ, такъ называемыя «fungi», которыя медленно, но неуклонно ослабляютъ и разрушаютъ волокна холста. Главный же вредъ сырости на картинѣ заключается въ томъ, что дѣйствіе ея на матеріалъ картины происходитъ, такъ сказать, двойное. Холстъ отъ сырости сжимается, стягивается, тогда какъ грунтъ и слой живописи картины разбухаетъ и расширяется. Однимъ словомъ, коэффиціентъ воздѣйствія сырости на холстъ и на слой красокъ въ картинѣ различенъ. Если вы оставите портняжную рулетку въ сыромъ помѣщеніи, то она сжимается на 0,01 саж. и такою же останется и по высыханіи, тогда какъ красочныя помѣтки осыпаются. То же самое происходитъ и въ картинѣ: получается сдвигъ слоя красокъ, результатомъ чего являются трещины самаго разнообразнаго характера, вздутости и осыпанія красочнаго слоя. Затѣмъ, картины сильно чернѣютъ отъ дѣйствія сѣроводорода, копоти и углекислоты. Сѣроводородъ дѣйствуетъ на лакъ и на химическій составъ красокъ. Есть много и другихъ причинъ порчи художественныхъ произведеній отъ чисто механическихъ причинъ, какъ напр., разрываніе, но, за недостаткомъ времени, я не имѣю возможности ихъ касаться. Въ такомъ состояніи картины близки къ разрушенію, и ихъ необходимо реставрировать. Основная задача реставрированія заключается въ томъ, чтобы сохранить данное художественное произ-

веденіе, данную картину въ томъ видѣ, какъ она есть въ данный моментъ, остановивъ дальнѣйшее ея разрушеніе, причемъ на реставратора возлагается большая отвѣтственность, такъ какъ огромное количество великолѣпныхъ художественныхъ произведеній погибло совершенно, благодаря невѣжественности реставраторовъ. Реставраторъ прежде всего долженъ быть художникомъ, причемъ реставратору необходимы основныя понятія по химіи въ области красочнаго матеріала, лаковъ и смолъ. Чтобы реставрировать данную картину, необходимо прежде всего удалить лакъ съ ея поверхности. Лакъ удаляется при помощи цѣлаго ряда растворителей, но при этомъ необходимо знаніе химическаго состава данной жидкости и ея дѣйствія на краски и грунтъ картины. Если на поверхности картины есть трещины, ихъ необходимо заполнить грунтомъ, иначе, подъ вліяніемъ цѣлаго ряда внѣшнихъ условій, трещины неизбѣжно будутъ увеличиваться. Если грунтъ картины покрытъ большими вздутостями, то картину необходимо дублировать. Если грунтъ и краски картины стали осыпаться, необходимо перевести картину на новый холстъ. Когда картина приведена въ порядокъ, ее необходимо охранять отъ воздѣйствія внѣшнихъ вліяній. Чтобы изолировать картину отъ воздѣйствія сырости, для этого поверхность картины покрывается лакомъ, кромѣ того принимается цѣлый рядъ другихъ мѣръ, консервированіе обратной стороны картины, путемъ покрытія какимъ-либо составомъ. Для того, чтобы реставрировать данную картину, надо взвѣсить всѣ тѣ дефекты, которые она пережила, а для того, чтобы понять всѣ недостатки, которые замѣчаются въ данной картинѣ, для этого надо знать технику художественныхъ произведеній, надо быть художникомъ. Когда приступаютъ къ реставраціи картины, то здѣсь приходится прежде всего съ картины удалить лакъ, для того чтобы приступить къ дальнѣйшей обработкѣ. Вотъ первая стадія при обработкѣ или реставраціи картинъ требуетъ и большой опытности и большихъ знаній. Дѣло въ томъ, что для снятія лака употребляется цѣлый рядъ различныхъ жидкостей, эти жидкости чрезвычайно разнообразны, и въ практикѣ сплошь и рядомъ онѣ примѣняются, не разбирая и не зная самаго химическаго состава этихъ жидкостей, благодаря чему употребляются такія жидкости, которыя не только снимаютъ лакъ, но очень вредно отражаются на самомъ слоѣ живописи, и ядъ жидкости съѣдаетъ тонкіе мазки, лессировки художественнаго произведенія. При обзорѣ реставраціи слѣдовало бы разграничивать картины разныхъ періодовъ, картины новыхъ и старыхъ мастеровъ. Тѣ и другія, несомнѣнно, пишутся разными пріемами, разными красками. Способъ писанія картинъ старыми мастерами—до сихъ поръ еще почти загадка, точно также и химическій составъ лаковыхъ красокъ, которыми писались эти произведенія, до сихъ поръ неизвѣстенъ. Тѣмъ не менѣе, реставратору приходится считаться съ вопросомъ—какъ данную картину, данное художественное произведеніе привести въ должный порядокъ или, по крайней мѣрѣ, предохранить отъ дальнѣйшаго разрушенія. Сплошь и рядомъ, какъ это ни странно, при обзорѣ художественныхъ галлерей мы видимъ, что очень цѣнныя произведенія находятся въ запущенномъ состояніи и представляютъ сплошной рядъ дефектовъ, благодаря которымъ трудно бываетъ узнать всю прелесть старинныхъ произведеній. Но мнѣ кажется, что картины сами по себѣ очень долговѣчны въ томъ случаѣ, если онѣ вообще находятся въ должной обстановкѣ. Для сохранности картинъ необходимо, чтобы внѣшнія условія, въ которыхъ онѣ находятся, были на должной высотѣ. Сплошь и рядомъ случалось, какъ это ни странно, что картины великихъ мастеровъ отыскивались въ такихъ мѣстахъ, которыя, въ смыслѣ сохранности картинъ, представляли большія неудобства. Многія великія произведенія были найдены въ подвалахъ, были совершенно заброшены, находились чуть ли не въ кучахъ мусора. И вотъ, благодаря этимъ обстоятельствамъ, пришли въ полную ветхость. Разумѣется для сохранности картинъ огромное значеніе имѣетъ и матеріалъ, на которомъ пишутся онѣ; въ настоящее время рынокъ выпускаетъ матеріалъ, далеко не соотвѣтствующій требованіямъ. Какъ холстъ, такъ и краски, благодаря задачамъ рынка, не представляютъ ни прочности, ни доброкачественности. Благодаря этому обстоятельству большинство современныхъ произведеній не переживаютъ и десятка лѣтъ, какъ живопись уже начинаетъ разрушаться. Когда въ руки реставратора попадаетъ картина стараго или новаго мастера съ большими дефектами, съ большими поврежденіями, то ему, разумѣется, приходится разбираться въ характерѣ этихъ поврежденій. Поврежденія, какъ я уже сказалъ, бываютъ чрезвычайно разнообразны, но я укажу главныя изъ нихъ, которыя встрѣчаются чаще всего — это прорванность и чисто физическое воздѣйствіе на грунтъ, благодаря чему поверхность картины сплошь и рядомъ покрывается трещинами. Затѣмъ, кромѣ трещинъ, грунтъ покрывается вздутостями, а затѣмъ осыпается. Я разберу эти три-четыре главныхъ положенія. Когда картина покрывается трещинами, то реставратору, прежде чѣмъ приступить къ реставрированію или задѣлыванію недостатковъ, какъ я уже упоминалъ, надо снять лакъ. Послѣ того какъ лакъ будетъ удаленъ—трещины дѣлаются очень замѣтными. Въ одномъ изъ прочитанныхъ докладовъ было замѣчено, что эти трещины не слѣдуетъ удалять, дабы на нихъ при возстановленіи потомъ при прописываніи или задѣлываніи, не нанести

какихъ-нибудь постороннихъ мазковъ на поверхность данной картины. Это, по моему, не вполнѣ справедливо, не вполнѣ вѣрно. Трещины, разъ онѣ появились, то, несомнѣнно, подъ воздѣйствіемъ, подъ вліяніемъ разныхъ атмосферныхъ и другихъ причинъ онѣ будутъ расширяться, потому что пыль, попадая на нихъ, начнетъ разъѣдать ихъ. Въ началѣ это будетъ незамѣтно на глазъ, но съ теченіемъ времени это разъѣданіе дѣлается все настоятельнѣе, и трещины начинаютъ расширяться и превращаться въ сквозныя, разрушая не только самый грунтъ, но и холстъ. Такую картину, если посмотрѣть на свѣтъ въ томъ или въ другомъ мѣстѣ этихъ трещинъ, то видно, что холстъ почти совершенно разрушенъ. Эти трещины необходимо задѣлать грунтомъ, для того чтобы заполнить ихъ и прекратить дальнѣйшее разъѣданіе. Въ цѣломъ рядѣ картинъ, которыя можно видѣть въ академическомъ музеѣ, можно замѣтить то обстоятельство, что эти трещины прежними реставраторами были заполнены густымъ составомъ красокъ. Этотъ способъ нельзя въ настоящее время признать раціональнымъ, потому что черезъ нѣсколько лѣтъ краски ссыхались, и трещины, бывшія на картинѣ, снова обнаруживались и превращались въ буро-сѣрую массу, которая портила картину. Эти трещины надо заполнять грунтомъ, однороднымъ съ тѣмъ грунтомъ, которымъ былъ покрытъ самый холстъ. Я принесъ сюда, между прочимъ, нѣсколько работъ, въ которыхъ примѣненъ указанный способъ загрунтованныхъ трещинъ. Когда картина осыпается—это значитъ, что грунтъ настолько пересохъ, что подъ воздѣйствіемъ сырости онъ начинаетъ осыпаться. Это осыпаніе необходимо предотвратить, а дѣлается это путемъ переведенія картины на новый холстъ. Разъ осыпаніе началось, то это значитъ, что частички слоя красокъ уже отдѣлены отъ грунта, и бываетъ такъ, что самый грунтъ уже отдѣленъ отъ холста, слѣдовательно, необходимо эти частички красокъ закрѣпить путемъ наклеиванія на новый холстъ. Я уже не говорю о тѣхъ прорывахъ, которые залѣпить очень легко. Послѣ того, какъ картина будетъ приведена въ порядокъ, когда уже предотвращено осыпаніе, надо ее предохранить отъ сырости и другихъ вредныхъ вліяній. Для этого холстъ картины, который подвергается главнымъ образомъ воздѣйствію этой сырости, надо покрыть какимъ-нибудь изоляторомъ. Здѣсь уже указывали на нѣкоторые способы охраненія картинъ отъ сырости и предлагали способъ пропитыванія обратной стороны холста смолой или другими какими-нибудь извѣстными составами. Мнѣ пришлось за-границей изучать этотъ вопросъ и убѣдиться въ томъ, что тамъ это пропитываніе не дѣлается, потому что пропитываніе холста въ высшей степени вредно отражается на картинѣ. Между прочимъ въ Дрезденѣ были сдѣланы такія попытки однимъ художникомъ-реставраторомъ Гютнеромъ, но эти попытки окончились неудачно, потому что на поверхности холста получался липкій остатокъ, и устранить этотъ остатокъ на поверхности картины очень трудно, а разъ получилась липкость, то картина почти испорчена, потому что на эту липкость будетъ отлагаться пыль, а это—весьма нежелательное явленіе. Поэтому надо пропитывать не тотъ холстъ, на которомъ была написана картина, а холстъ другой, надо этотъ холстъ дублировать и этотъ дублированный холстъ, которымъ мы предохранимъ картину, необходимо пропитать какимъ-нибудь составомъ—составомъ очень опредѣленнымъ. Между прочимъ въ Мюнхенѣ пропитываютъ холстъ восковымъ растворомъ, не смолой, но при этомъ очень осторожно дѣлается этотъ процессъ, и главнымъ образомъ стараются, чтобы этотъ растворъ не проникъ на холстъ, стараются не дѣлать постороннихъ суррогатовъ. При реставраціи очень считаются съ самымъ составомъ красокъ и всячески оберегаютъ картину отъ какихъ-нибудь суррогатовъ, слѣдовательно, здѣсь для реставратора необходимы чисто химическія знанія, и, слѣдовательно, я долженъ повторить, что картины сами по себѣ очень долговѣчны, и если онѣ разрушаются то только подъ вліяніемъ неблагопріятныхъ условій. Мнѣ пришлось видѣть цѣлый музей,—музей провинціальный, въ Нижнемъ Новгородѣ,—гдѣ всѣ картины галлереи, благодаря сырости, благодаря тому, что подъ зданіемъ этого музея находятся грунтовыя воды, разрушились. Затѣмъ я еще не упоминалъ о томъ, что этимъ только обратная сторона картины предохраняется, а лицо картины покрывается лакомъ. Вотъ лаки тоже разнообразны, и здѣсь необходимо употреблять такой лакъ, который не воздѣйствуетъ на самый слой, на самый грунтъ. Практика показала, что большинство картинъ покрываются лакомъ настолько сильнымъ, что онъ разрушаетъ самый слой живописи, самый грунтъ. Я знаю церкви, напр. здѣсь въ Александро-Невской Лаврѣ находятся великія художественныя произведенія, о которыхъ почти не знаютъ. Тамъ есть нѣсколько оригиналовъ Рубенса, Ванъ Дейка, Боровиковскаго, но все это до такой степени запущено, потемнѣло, картины нѣсколько разъ реставрировались; онѣ реставрировались простыми иконописцами, которые до такой степени небрежно отнеслись, что покрыли простымъ лакомъ, благодаря чему всѣ картины, безъ исключенія, испорчены. Благодаря этому грубому лаку картины покрылись трещинами, и живопись разрушается. Въ концѣ-концовъ, я хочу сказать, что реставрація художественныхъ произведеній—настолько серьезное и въ то же время отвѣтственное дѣло, что производить реставрацію, по моему мнѣнію, можетъ только реставраторъ-художникъ. Я не говорю, что художественное образованіе

должно быть получаемо въ спеціальномъ учебномъ заведеніи, но вообще, разъ реставраторъ берется реставрировать, онъ непремѣнно долженъ быть съ художественнымъ образованіемъ, потому что при сниманіи, напр., лака очень легко задѣть лессировку. Сплошь и рядомъ видимъ, что лучшія художественныя произведенія, при реставрированіи, лишались этихъ нѣжныхъ золотистыхъ лессировокъ, которыми отличаются произведенія старыхъ мастеровъ. Затѣмъ реставратору необходимо знакомство съ химическимъ составомъ красокъ и, главнымъ образомъ, лаковъ, которымъ неизбѣжно покрываются художественныя произведенія. Однимъ словомъ, реставраторъ, который беретъ на себя огромную отвѣтственность, долженъ быть человѣкомъ просвѣщеннымъ и въ художественномъ отношеніи и въ смыслѣ знанія химическаго состава веществъ, которыя реставраторъ вводитъ въ художественное произведеніе.

Докладъ Д. Ф. Богословскаго былъ иллюстрированъ образцами произведенныхъ докладчикомъ реставрацій. По докладу возникли пренія, въ которыхъ приняли участіе *Г. А. Магула, А. Ф. Афанасьевъ* и *И. Е. Вершининъ*.

Г. А. Магула. Господа, вопросъ о реставраціи, несомнѣнно, крайне важный. Мы знаемъ слишкомъ много примѣровъ, когда картины, либо пришли въ полную негодность, либо разрушились. То, что сказалъ докладчикъ, пока не прибавило ничего новаго къ тому, что уже практикуется. Между тѣмъ, изъ практики реставраціи мы знаемъ, что большихъ результатовъ ею не достигается, а очень часто случается, что подъ рукой реставратора картины окончательно разрушаются. Былъ такой случай съ новой, только что открытой картиной Рембрандта, которую реставрировали два художника реставратора, одинъ нѣмецъ, другой французъ, и почти что ее погубили. Слѣдовательно, крайне важно, и особенно у насъ, въ Россіи, обратить вниманіе на вопросъ реставраціонный и именно Академіи Художествъ, потому что Академія Художествъ должна заботиться о сохраненіи произведеній искусства. Между тѣмъ, я указывалъ на одинъ примѣръ, гдѣ знаменитое произведеніе искусства, вѣроятно, въ скоромъ времени разрушится,—это картина Левицкаго, портретъ Екатерины Великой въ музеѣ Александра III. Онъ залитъ лакомъ, самымъ простымъ, это еще до моего поступленія въ Академію Художествъ. Когда я смотрѣлъ, я видѣлъ цѣлые потоки этого лака. Онъ будетъ со временемъ желтѣть и картина должна дать трещины, такъ какъ вмѣстѣ съ лакомъ трескается и живопись. Слѣдовало бы обратить вниманіе на это и какимъ-нибудь способомъ попробовать сохранить этотъ холстъ. Тутъ же рядомъ мы видимъ старые холсты всѣ въ трещинахъ, и эти трещины, какъ указалъ докладчикъ, закрывать очень опасно, потому что, впуская туда новый слой сгущенной краски или какой-нибудь массы, мы, несомнѣнно, вводимъ совершенно новый составъ, новый элементъ, который начнетъ жить съ того момента, какъ онъ туда впущенъ, независимо отъ остальной живописи. Онъ будетъ сохнуть, сжиматься, расширяться или трескаться и въ скоромъ времени эти старыя трещины тѣмъ или инымъ путемъ проявятся. Мнѣ кажется, что это должно произойти, и во всякомъ случаѣ, когда трещины нужно остановить, нужно какъ нибудь дать возможность не проникать туда пыли другимъ путемъ, т. е. закрыть. Для этого есть нѣсколько способовъ, напр., застеклить. Во всякомъ случаѣ застекленіе трещинъ, несомнѣнно, не гарантируетъ въ будущемъ картину отъ образованія слѣдующихъ трещинъ, потому что мельчайшія трещины, которыя недоступны невооруженному глазу, существуютъ на всѣхъ картинахъ, отъ малѣйшаго толчка картина можетъ дать цѣлую паутину трещинъ и, слѣдовательно, такой способъ не вполнѣ раціоналенъ. И вотъ, въ концѣ концовъ, нужно вопросъ, относительно способовъ сохраненія картинъ отъ разрушенія, путемъ реставраціи, поставить и обратиться къ Академіи Художествъ, чтобы она всѣми силами старалась образовать реставраторовъ, чтобы въ каждомъ музеѣ, въ каждой картинной галлереѣ существовали реставраторы, которые не столько бы реставрировали, сколько слѣдили бы за этими произведеніями и ставили ихъ въ наиболѣе благопріятныя условія. Это—самый важный вопросъ, пока не существуетъ опредѣленной несомнѣнной раставраціи, которая могла бы предохранить картины въ будущемъ.

Д. Ф. Богословскій. Тѣ возраженія, которыя Вы изволили привести, не имѣютъ почвы. Вы сказали о трещинахъ, что ихъ не надо заполнять, но позвольте Вамъ сказать, что прежде, чѣмъ заполняются трещины, грунтъ уже настолько заполненъ, что сдвига живописи не будетъ.

Г. А. Магула. Я сказалъ, что это совершенно новая краска, новый составъ, новое постороннее тѣло, которое Вы вводите, не связанное съ самой живописью.

Д. Ф. Богословскій. Это—не краска, это грунтъ. Это огромная разница.

Г. А. Магула. Вы считаете, что этотъ грунтъ, который введенъ въ эти трещины, не измѣнится уже?

Д. Ф. Богословскій. Абсолютно не измѣнится. Конечно, то, что я говорилъ въ своемъ докладѣ, это извѣстно, но основная мысль моего доклада была та, что реставраторъ непремѣнно долженъ быть художникомъ и долженъ быть знакомъ съ химическимъ составомъ, имъ вводимымъ и съ воздѣйствіемъ его на грунтъ и на самую живопись.

Г. А. Магула. Тогда нужно сказать, чтобы Академія раньше позаботилась создать реставраторовъ, потому что ихъ нѣтъ.

А. Ф. Афанасьевъ. Я тоже хотѣлъ сказать кое-что объ этомъ. Несомнѣнно, реставрація картинъ важна, охранять ихъ нужно какъ можно больше и какъ можно меньше допускать реставрировать. Реставрація есть помощь, но чаще она является зломъ. Часто бывая въ нашемъ хранилищѣ—Румянцевскомъ музеѣ въ Москвѣ, я наблюдалъ, что тамъ, въ теченіе нѣсколькихъ лѣтъ, во главѣ музея стояло лицо, которое производило реставрацію тѣхъ вещей, которыя находило нужнымъ реставрировать, само безъ комиссіи, и вещи поступали въ руки реставратора, а затѣмъ возвращались въ Музей. Не нужно быть знатокомъ, чтобы видѣть сразу печальныя послѣдствія: на картины онъ какъ бы штемпель накладывалъ этой реставраціей, и вы видите на картинахъ Рубенса, Рембрандта, Орлова, Левицкаго красной нитью проходятъ бурые тона, которые ничего общаго не имѣютъ съ картиной, а между тѣмъ, эти вещи не имѣли трещинъ, ничего подобнаго, и ихъ испортили, лессировки пострадали окончательно. Это—явленіе варварское. Правда, когда картина въ частныхъ рукахъ, частный владѣлецъ можетъ сдѣлать, что угодно, но такія общественныя хранилища должны быть подвѣдомственны Академіи и только Академія можетъ выдать разрѣшеніе реставрировать картины. Если она заподозритъ реставратора въ неумѣніи, она должна разъ на всегда запретить этому лицу заниматься реставраціей. Что касается прописыванія, оно, безусловно, нежелательно. Я работалъ въ Кремлевскомъ дворцѣ въ Москвѣ, въ личныхъ покояхъ Императорской Фамиліи и видѣлъ тамъ чудные экземпляры Рубенса, Рембрандта, Ванъ-Дейка. Случилось тамъ покрасить потолки и для того, чтобы не запачкать картины, покрыли ихъ просто бумагой, скленвая листы тутъ же на картинѣ. И вотъ на одну изъ вещей, кажется Рубенса, попалъ кусочекъ крахмала и бумага прилипла. Когда потолокъ былъ выкрашенъ, начали срывать бумагу съ картинъ и дернули прилипшій кусокъ. Оказалось, что холстъ былъ уже настолько слабъ, что эти чудныя краски едва держались, такъ что кусочекъ оторвался, какъ разъ глазъ на головкѣ Рубенса. Что дѣлать? Мастеръ просто поднялъ этотъ кусочекъ и посадилъ его обратно. Я говорилъ, что надо реставрацію сдѣлать, это—дивная вещь... А ее отдаютъ тому реставратору, который наложилъ свою печать въ Румянцевскомъ музеѣ. Говорятъ: да, мы позаботимся. Тогда я предложилъ имъ помѣстить нѣкоторыя вещи за стекло; помилуйте, говорятъ, масляныя вещи заключать подъ стекло—это ересь. Вотъ намъ и важно пожелать, чтобы во главѣ подобныхъ хранилищъ стояли люди компетентные, чтобы это былъ не чиновникъ какого-нибудь департамента, не учитель-педагогъ, который преподаетъ математику—я не хочу ни малѣйшаго пятна на нихъ наложить, но они этимъ-то дѣломъ не умѣютъ заниматься. Какъ разъ во дворцѣ есть чудное хранилище и во главѣ его стоитъ, кажется, лицо, имѣющее свою школу коммерческую. Затѣмъ относительно задѣлыванія трещинъ, мнѣ самому приходилось съ этимъ встрѣчаться и подобныя поправки дѣлать...

Д. Ф. Богословскій. Въ Россіи до сихъ поръ не было ни одного реставратора-художника, и большая часть вещей даже въ Академическомъ музеѣ сплошь испорчена.

И. Е. Вершининъ. Вы ошибаетесь, былъ реставраторъ—Соколовъ, П. Е., художникъ, но это былъ единственный, а со смертью его не стало художниковъ-реставраторовъ.

А. Ф. Афанасьевъ. Желательно, чтобы Академія издала по этому поводу какіе-нибудь труды.

Въ заключеніе была вынесена слѣдующая резолюція:

1. Реставрацію должны производить люди съ художественнымъ образованіемъ.

2. Реставратору необходимо быть знакомымъ съ химическимъ составомъ красокъ, лаковъ и т. п.

3. Академіи Художествъ необходимо имѣть наблюденіе за реставраціей картинъ.

О МОЗАИЧЕСКОМЪ ИСКУССТВѢ.

В. А. ФРОЛОВЪ.

(Соединенное засѣданіе III, IV и V отдѣловъ 2-го января 1912 г.).

Исторія мозаичнаго искусства отъ древнихъ временъ въ Помпеѣ, Византіи, Италіи и Россіи. Необходимость для современной мозаики исходить изъ декоративнаго начала.

Мозаика существовала съ незапамятныхъ временъ, и великолѣпныя мозаическія произведенія, къ сожалѣнію, сохранившіяся почти только въ описаніяхъ, были достояніемъ всѣхъ культурныхъ государствъ, служа украшеніемъ не только дворцовъ и храмовъ, но и частныхъ жилищъ.

Первые слѣды мозаикъ, сохранившіеся до нашихъ дней, мы находимъ въ памятникахъ искусства древней Греціи и Рима, гдѣ за нѣсколько вѣковъ до Р. Х. эта отрасль искусства, противостоя разрушительному дѣйствію времени, оказала громадную услугу, сохранивъ въ своей передачѣ произведенія великихъ художниковъ, отъ большинства которыхъ у отдаленнаго потомства не сохранилось даже имени.

Мозаика, какъ искусство, не требуя особо глубокихъ соображеній для своего открытія, зародилась въ грубой формѣ въ видѣ укладки каменныхъ половъ, служившихъ предохраненіемъ жилищъ отъ сырости.

Постепенно, однако, мозаика стала завоевывать все большій и большій кругъ примѣненія, и позднѣе мы встрѣчаемъ уже болѣе сложныя мозаическія композиціи: фонтаны, облицованные мозаикою, такія же колонны, и даже она нашла примѣненіе для украшенія кораблей.

Изъ сохранившихся въ музеяхъ мозаикъ античнаго періода я не могу не указать на нѣкоторыя изъ нихъ, представляющія собою особый интересъ:

1) Цѣлый рядъ мозаикъ въ Капитолійскомъ музеѣ, найденныхъ при раскопкахъ Виллы Адріана въ Тиволи, съ изображеніемъ сраженій львовъ, тигровъ, центавровъ, пейзажа съ козами, орнаментальныхъ масокъ и, наконецъ, голубей, особенно тонкой работы.

2) Въ томъ же музеѣ находится знаменитый полъ, найденный въ 1775 году, при Папѣ Піи IV; полъ этотъ имѣетъ форму восьмиугольника съ изображеніемъ Нереидъ и Тритоновъ; въ центрѣ его, замѣчательная по выполненію, голова Медузы.

3) Въ Неаполитанскомъ музеѣ сохраняется замѣчательная мозаика античнаго періода «Bataille d'Arbelle», битва Александра Македонскаго съ Даріемъ (331 г. до Р. Х.), эта громадная композиція, 5×3 арш., состоитъ изъ цѣлаго ряда фигуръ персидскаго и македонскаго войскъ. Нѣкоторыя фигуры положительно прекрасны по рисунку. Мозаика эта найдена въ домѣ Фауна (въ 1883 году) и перенесена въ музей нереставрированной.

Всѣ указанныя мозаики исполнены въ высшей степени художественно. Невѣроятно малое, подчасъ, количество оттѣнковъ не мѣшало, однако, сочетать ихъ прямо-таки великолѣпно. Матеріаломъ служили, кромѣ стеклянной массы (смальты), окрашенной металлическими окислами, уже извѣстной въ тѣ времена, и главнымъ образомъ, разноцвѣтные мраморы и ткани, которыми такъ богаты полуострова Южной Европы. Характеръ набора встрѣчается двоякій: попадаются какъ тянутые, такъ и колотые куски смальты.

Размѣръ кусковъ—различный, отъ довольно крупныхъ, которыми исполнялись, главнымъ образомъ, относительно простые по рисунку орнаменты, причемъ иногда однимъ кускомъ изображалась отдѣльная часть узора, до довольно мелкихъ, которые употреблялись для фигурныхъ композицій, а иногда и для болѣе сложныхъ орнаментовъ.

Основаніемъ для мозаики служили: или мастика или составъ, напоминающій нашу известь.

Эпоха процвѣтанія Византійской Имперіи играетъ громадную роль въ дѣлѣ развитія мозаики, а потому я нѣсколько подробнѣе остановлюсь на этомъ періодѣ.

Въ IV вѣкѣ императоръ Константинъ Великій принялъ христіанство самъ и этимъ предоставилъ возможность христіанамъ открыто исповѣдывать свою вѣру. Изъ темныхъ и тѣсныхъ ката-

комбъ, съ ихъ скромными изображеніями, въ видѣ эмблемъ, христіанство переходитъ въ свѣтлыя и просторныя базилики и, не притѣсняемое болѣе языческими гоненіями, украшаетъ храмы свои съ пышностью и блескомъ, свойственными тому времени. Фресковая роспись кажется уже недостаточной, и мозаика, какъ нельзя лучше, завершаетъ великолѣпную отдѣлку христіанскихъ храмовъ: новая религія какъ бы покровительствуетъ ей, не допуская скульптурныхъ изображеній, напоминающихъ недавно брошенное иго язычества.

При Императорѣ Юстиніанѣ строится новое зданіе сената и дворецъ, внутреннія стѣны которыхъ богато украшаются мозаиками. Рядомъ съ этимъ зданіемъ начинается постройка знаменитаго храма Св. Софіи.

Хотя пожары (404 г.) два раза уничтожаютъ строющуюся Св. Софію, однако, въ 533 г. новая базилика воздвигается по иному плану. Исторія сохранила имена строителей ея: Исидоръ Милетскій и Аѳимій Тралесскій, оба родомъ изъ Азіатскихъ провинцій. Они создали великолѣпный храмъ съ мозаиками на золотыхъ фонахъ. Въ 558 г. куполъ Св. Софіи обрушился отъ землетрясенія, но въ скоромъ времени былъ возстановленъ и покрытъ мозаиками, изъ которыхъ нѣкоторыя сохранились и до нашего времени.

Въ VIII в. въ Византіи возникаетъ ересь иконоборства. Въ основѣ этого движенія лежала борьба трона съ церковью—центромъ современнаго искусства, выражавшагося, главнымъ образомъ, въ иконописи. Естественно, что преслѣдованіе иконъ свѣтской властью принудило искусство искать пріютъ въ болѣе скрытыхъ отъ гонителей мѣстахъ, каковыми и явились монастыри, оказавшіе ему немаловажную услугу въ ту эпоху.

Особенно усилилось иконоборство при Константинѣ V. Соборъ 754 г. постановилъ закрыть всѣ фрески и мозаики въ храмахъ за исключеніемъ орнаментовъ и декоративныхъ украшеній.

При Императорѣ Львѣ V, Императрицѣ Иринѣ, покровительствовавшей монахамъ, удалось созвать новый соборъ въ Никеѣ въ 787 г., на которомъ постановленія собора 754 г. были отмѣнены и религіозныя изображенія вновь допущены въ храмы.

Начало IX в. ознаменовалось возобновленіемъ иконоборства, и только при Императрицѣ Ѳеодорѣ въ 842 г. удалось окончательно возстановить поклоненіе иконамъ.

Иконописцы и мозаичисты, преслѣдуемые правительствомъ, въ продолженіе всего долгаго существованія иконоборства, устремились въ монастыри и провинціи, гдѣ не только не падали духомъ, а наоборотъ, еще съ большимъ упорствомъ работали надъ созданіемъ религіозныхъ изображеній.

Въ результатѣ иконоборства многіе храмы были запущены и понемногу превратились въ развалины.

Но не всѣ Императоры-иконоборцы были чужды искусству: такъ, при Императорѣ Ѳеофилѣ былъ выстроенъ дворецъ, украшенный мозаиками.

Въ XI в. Императоръ Василій II Македонянинъ перестроилъ Св. Софію, реставрировалъ часть ея, грозившую разрушеніемъ, и новую часть ея украсилъ мозаиками, сохранившимися до нашихъ дней.

Въ XII в. при Императорѣ Мануилѣ Комнинѣ дворецъ его былъ украшенъ цѣлымъ рядомъ мозаическихъ картинъ, изображавшихъ войны.

Слѣдуя примѣру Императора, многіе частные люди также украшали свои дома мозаическими картинами, а иногда и такими же небольшими иконами, частью дошедшими до насъ.

Напримѣръ: Ватопедскій монастырь—образъ Преображенія; Флорентійскій соборъ—Благовѣщенія, Рождества и др., Луврскій музей—Преображенія; Эрмитажъ—Св.св. Самуила и Ѳеодора.

Въ XIII в. мы замѣчаемъ полное затишье въ искусствѣ, ибо крестовые походы, сопровождавшіеся грабежами и пожарами, конечно, не могли благопріятствовать его развитію.

Хотя позднѣйшіе Императоры, изъ династіи Палеологовъ, и возстановили и реставрировали многіе древніе памятники искусства, пострадавшіе отъ крестовыхъ походовъ, въ томъ числѣ и Св. Софію, но не могли уже достичь и тѣни былого совершенства.

Изъ всего вышеизложеннаго видно, насколько исторія Византійской имперіи способствовала мозаикѣ, этой вѣчной живописи, занять должное мѣсто въ ряду другихъ художествъ. Къ сожалѣнію, большинство мозаикъ этой эпохи погибло совершенно, ибо въ 1453 году Константинополь былъ взятъ турками, превратившими великолѣпные христіанскіе храмы въ мечети, на стѣнахъ которыхъ, по предписанію Корана, не допускается никакой росписи, и потому всѣ фрески и мозаики были заштукатурены завоевателями.

Однако, вліяніе Византіи въ искусствѣ было такъ велико, что не только ея столица, Константинополь, была богато украшена особенно мозаикой, но эта послѣдняя распространилась по самымъ отдаленнымъ провинціямъ, и даже далеко за ихъ предѣлами, напр., у насъ, въ Россіи.

Особенно важно указать на вліяніе Византійской мозаики въ Равеннѣ. Въ 30 годахъ V столѣтія, Галла Плацидія, правительница Равенны, положила основаніе постройкѣ мавзолея ея имени, гдѣ она и погребена. Это сооруженіе—замѣчательный памятникъ V в. и мозаики его можно считать первыми по силѣ и красотѣ тона.

Удивителенъ полетъ фантазіи художника, создавшаго орнаментацію свода; сине-зеленый тонъ фона великолѣпенъ; прекрасно примѣнена золотая мозаика, замѣчательны гирлянды изъ фруктовъ на аркахъ.

Въ ту же эпоху построена и православная Крестильня, съ ея знаменитымъ мозаичнымъ сводомъ, въ центрѣ котораго—композиція «Крещеніе».

При Теодорикѣ построена базилика „St. Apollinare Nuovo". Интересны въ ней мозаики VI в., съ изображеніемъ „Porta Classis" и дворца Теодорика, а также цѣлый рядъ картинъ изъ жизни Христа.

Къ этому же времени относится и Baptistère d'Ariens, съ ея мозаиками, подобными православной Крестильнѣ.

Въ 526 г. построена церковь Св. Виталія; изъ мозаикъ ея особенно интересенъ сводъ (орнаментъ съ птицами, въ серединѣ Агнецъ) и абсида (Христосъ безъ бороды). При Императорѣ Юстиніанѣ церковь Св. Виталія украшается новыми мозаиками.

Къ этому же времени относятся 2 композиціи надъ колоннами въ базиликѣ St. Apollinare Nuovo и портретъ Юстиніана и мозаики въ архіепископской часовнѣ, хотя тамъ же есть мозаика XI в. (Мадонна).

Мозаики церкви St. Apollinare Nuovo по Cbane VII вѣка, мозаики церкви St. Michel по Affriento VII вѣка.

Мозаики Равенны представляютъ собою неисчерпаемый матеріалъ для художниковъ. По подробномъ изученіи ихъ нельзя не признать, что во всѣхъ этихъ мозаикахъ налицо декоративное начало, т. е. онѣ являются характернымъ образцомъ стѣнной росписи. Подобно античнымъ мозаикамъ, разнообразіе красокъ въ нихъ также ограничено, но умѣлое сочетаніе ихъ удивительно красиво. Наборъ мозаикъ сравнительно грубый, однако, на разстояніи это только увеличиваетъ мягкость впечатлѣнія.

Нельзя не отмѣтить особенно удачное использованіе золотой смальты.

Сосѣдняя съ Равенной Венеція, главный центръ торговли того времени, а, слѣдовательно, капитала и связанной съ нимъ роскоши, конечно, не могла обойтись безъ искусства вообще, и мозаики въ частности.

Соборъ Св. Марка, построенный въ началѣ X вѣка,—своего рода музей мозаики разныхъ эпохъ, начиная съ X в. и до нашихъ дней. Мозаики этого собора потерпѣли не мало испытаній. Неоднократные пожары XVI в. испортили многія изъ нихъ, послѣ чего ихъ подновляли, переносили съ одного мѣста на другое, а иногда и прямо замѣняли новыми. Это вызвало въ 1610 г. необходимость издать декретъ о сохраненіи древнихъ мозаикъ, который, однако, не помѣшалъ позднѣйшимъ обновителямъ собора уничтожить нѣкоторыя изъ нихъ.

Несмотря на такое отношеніе къ нему, все же соборъ Св. Марка представляетъ собой исключительное сооруженіе. Фасадъ его покрытъ отдѣльными композиціями, а внутри всѣ своды, стѣны и арки сплошь покрыты мозаикой. Изъ нихъ укажу на изображеніе Христа, Богоматери и Св. Марка надъ главнымъ входомъ (X в.), главный куполъ (XI в.); мозаики въ часовнѣ Св. Климента (XII в.), изображеніе Св. Марка по оригиналу Тиціана (XVI в.), композиція перенесенія мощей Св. Марка по оригиналу Sevas Ricci (XVII в.) и др. Несмотря на различный характеръ мозаикъ разныхъ эпохъ, на разстояніи онѣ дѣлаютъ впечатлѣніе одного цѣлаго: это уже безусловно заслуга мозаики или, вѣрнѣе, ея матеріала (смальты), которая своимъ постоянствомъ играетъ объединяющую роль.

Въ Римѣ, въ цѣломъ рядѣ базиликъ сохранились мозаики того же періода, т. е. IV—XIII в., а именно: церковь St. Costanza (IV, реставр. XII в.), Мавзолей Константина—замѣчательные орнаменты на сводахъ, Battistero di S. Giovanni in Laterano (V и VI в.), Battistero di St. Lorenzo (VI в.), церковь Козьмы и Дамьяна (VI в.), церковь Св. Петра in vinculis (VII в.), церковь St. Prassedo (IX в.), церковь St. Cecilia in Trastevero (IX в.), церковь Св. Климента (XII в.).

Болѣе ранніе мозаики этихъ римскихъ церквей исполнены отчасти подъ вліяніемъ, а быть можетъ, и исключительно византійскими мастерами. Позднѣйшія же (X—XII в.) создавались уже мѣстными мозаичистами, что и сказывается на характерѣ ихъ.

Оставляя въ сторонѣ вліяніе Византійской мозаики въ азіатскихъ провинціяхъ, на Аѳонѣ, въ Сициліи и Палестинѣ, я укажу на то, какъ оно перешло и отразилось у насъ, въ Россіи.

Сравнительно недавно начались раскопки въ древнемъ ХерсонесѢ, близъ Севастополя. Византійская колонія Херсонесъ основана въ I—II в. Въ IV в. здѣсь появляется христіанство и вмѣстѣ съ нимъ базилики, въ которыхъ, судя по найденнымъ кускамъ стеклянной смальты, было немало мозаическихъ украшеній, къ сожалѣнію, удовлетворительно сохранились только полы довольно сложныхъ рисунковъ съ фигурными изображеніями.

Связь Византіи съ Русью началась при Св. ОльгѢ, посѣтившей Константинополь, и еще болѣе укрѣпилась при Св. ВладимірѢ—крещеніемъ Руси грекамп. Отсюда-то и пошло ихъ вліяніе, какъ на духовную, такъ и на внѣшнюю сторону русской жизни.

Первое примѣненіе мозаики собственно въ Россіи относится къ эпохѣ постройки Софійскаго собора въ КіевѢ (1037 г.), когда вел. кн. Ярославъ Владиміровичъ призвалъ изъ Византіи мастеровъ-мозаичистовъ и поручилъ имъ внутреннюю отдѣлку храма. Имя одного изъ этихъ мастеровъ, живописца Алимпія, преданіе сохранило исторіи. Средняя часть собора дошла до насъ безъ особыхъ измѣненій; центральный куполъ покрытъ мозаикой—погрудное изображеніе Христа-Вседержителя; въ барабанѢ—ангелы, апостолы и пророки; абсидъ—знаменитая «Нерушимая СтѢна». Великолѣпное изображеніе Божьей Матери. Въ парусахъ сохранились Евангелистъ Маркъ и Евхаристія.

Всѣ эти мозаики безусловно Византійскаго происхожденія и очень близки по своему характеру Равенскимъ мозаикамъ.

Историческія событія, происходившія вскорѣ послѣ крещенія Руси, удѣльныя междоусобія и татарское иго, вовсе не способствовали процвѣтанію собора: въ 1169 г. онъ былъ разгромленъ кн. Мстиславомъ Андреевичемъ, не жалѣли его и татары. Въ XIV в. соборъ перешелъ въ руки уніатовъ, которые, находясь подъ сильнымъ католическимъ вліяніемъ, мало заботились о поддержаніи древняго православнаго храма. Только въ XVII вѣкѢ, при митрополитѢ ПетрѢ МогилѢ, соборъ былъ весь реставрированъ, кромѢ мозаикъ, которыя, за непмѣніемъ спеціалистовъ по этой отрасли искусствъ, были заштукатурены. И уже совсѣмъ недавно, въ 1839 г., при реставраціи собора Академикомъ Солнцевымъ, эти дивные памятники искусства были случайно открыты и закрѣплены; въ такомъ видѢ они находятся и по сіе время.

Въ КіевѢ-же сохранились, хотя и въ очень плохомъ состояніи, древнія мозаики въ соборѢ Михайловскаго монастыря.

ОнѢ принадлежатъ уже къ нѣсколько позднѣйшему времени, сравнительно съ мозаиками Софійскаго собора, и уже много ниже ихъ, какъ по композиціи, такъ и по исполненію. НѢкоторые изслѢдователи объясняютъ это участіемъ въ исполненіи ихъ уже русскихъ мастеровъ (имѢется указаніе въ надписи). Изъ всѣхъ мозаикъ Михайловскаго монастыря сохранилась верхняя часть Евхаристіи и слѢды мозаикъ въ абсидѢ.

Въ теченіе послѢдующихъ шести вѣковъ мы не сталкиваемся съ существованіемъ мозаики на Руси. Видимо, положенное византійскими мастерами, начало не могло найти себѢ подходящей почвы. Только уже въ XVIII в. мы снова сталкиваемся съ мозаикой въ Россіи. Ломоносовъ въ 1751 г., возвратясь изъ-за-границы, вывезъ изъ Рима (по нѣкоторымъ даннымъ исполненный имъ самимъ) мозаичный портретъ канцлера Воронцова и сталъ заниматься мозаикой въ ПетербургѢ. Его небольшая мозаическая мастерская (на Большой Морской ул.) щедро поощрялась Императрицей и исполняла мозаичные портреты и образа, изъ которыхъ многіе находятся и по сіе время въ дворцахъ, музеяхъ и частныхъ домахъ. Въ 1761 году Ломоносовъ предпринялъ исполненіе грандіозныхъ мозаическихъ картинъ, для, имъ-же проектированнаго, памятника Петру I: одна изъ нихъ—«Полтавская баталія» окончена; судьба-же другой начатой картины — «Взятіе Азова», а можетъ быть и оконченной, неизвѢстна.

По смерти Ломоносова (1765 г.) мозаическое дѢло продолжалось всего до 1770 г. подъ вѣдѢніемъ вдовы его, затѢмъ—Бецкаго; а потомъ дѢло русской мозаики опять какъ-бы замерло, пока, почти черезъ сто лѢтъ, по повелѢнію Императора Николая I, не была основана русская мозаическая студія для замѢны мозаикой сгнившей живописи въ Исаакіевскомъ соборѢ. Эта студія въ 1864 г. была переименована въ Императорское мозаическое отдѢленіе при Академіи Художествъ.

Теперь вернемся нѣсколько назадъ и посмотримъ, что произошло въ это время съ мозаикой, такъ сказать, на ея родинѢ—въ Италіи.

Въ XVII—XVIII вѣкахъ мозаика въ РимѢ, покровительствуемая папами, была въ большомъ ходу: цѢлый рядъ церквей былъ украшенъ мозаикой. Въ соборѢ Св. Петра картины, писанныя масломъ, рѣшено было замѣнить мозаиками. И вотъ, какъ въ РимѢ, такъ и въ Венеціи, появляется цѢлый рядъ мелкихъ частныхъ мастерскихъ для исполненія этихъ работъ, подъ наблюденіемъ особаго директора. Въ 1727 году, подъ управленіемъ директора Кристофари, была учреждена самостоятельная

мастерская въ самомъ соборѣ, которая, послѣ неоднократныхъ перемѣщеній, утвердилась и существуетъ и по сіе время въ Ватиканѣ, подъ названіемъ Папская студія.

Тогда, какъ и въ античный и Византійскій періоды, мозаичистъ являлся свободнымъ передатчикомъ мысли, а сплошь да рядомъ и самимъ авторомъ своихъ произведеній, однако, съ теченіемъ времени роль его совершенно мѣняется, и онъ нисходитъ на степень покорнаго копіиста, исполняющаго повтореніе оригинала, не имѣющаго и слѣда декоративнаго начала древнихъ мозаикъ, въ мельчайшихъ подробностяхъ, почему въ Папской студіи и стали примѣнять такъ называемый римскій способъ набора мозаики на лицо, что облегчаетъ передачу въ мозаикѣ самыхъ детальныхъ мелочей живописнаго оригинала.

Упомянутыя выше частныя мозаическія мастерскія, по иниціативѣ Моро и Газетти, стали прибѣгать къ старинному способу набора мозаики на изнанку, какъ способу, болѣе споркому, что при огромномъ количествѣ реставрируемыхъ ими мозаикъ собора Св. Марка являлось, несомнѣнно, болѣе выгоднымъ. Кромѣ того, можно считать, что Италія начала XIX в. являлась единственной поставщицей мозаики на всѣ страны, что, конечно, требовало большой спѣшности работы и свело производство мозаики итальянцами на степень фабричнаго производства. При этомъ мозаичисты, увлеченные количествомъ работы, совершенно не заботились о приближеніи мозаикъ къ ихъ оригиналамъ и, вводя свое, нѣсколько напоминающее декоративное начало древнихъ мозаикъ, совершенно обезличивали авторовъ.

Это-то и дало поводъ учредить Папскую студію, которая могла бы не заботиться о спѣшности и дешевизнѣ изготовляемыхъ ею мозаикъ.

Судьба венеціанскихъ мастерскихъ, въ настоящее время почти прекратившихъ свое существованіе, въ виду уменьшенія спроса на ихъ фабрикаты, объясняется неправильнымъ пониманіемъ задачи, которую должны преслѣдовать подобныя мастерскія. Мозаичныя произведенія ихъ должны быть одновременно и дешевы и художественны, а для этого они должны исполняться по оригиналамъ, удобнымъ для передачи въ мозаикѣ, но въ то же время удовлетворяющимъ и второму требованію, т. е. художественнымъ.

Въ заключеніе я позволю себѣ сказать о требованіяхъ, предъявляемыхъ нами, мозаичистами, къ оригиналамъ.

Какъ мы видѣли выше, въ основѣ всякой древней мозаики лежало декоративное начало, и эта ея особенность, въ связи съ умѣлымъ сочетаніемъ тоновъ, и создаетъ то прекрасное впечатлѣніе, которое мы выносимъ изъ церквей Равенны, Кіевской Софіи и др. Кто былъ авторомъ этихъ мозаикъ? На этотъ вопросъ, къ несчастью, отвѣтить нельзя, такъ какъ исторія не сохранила именъ ихъ. Не менѣе интересна и роль мозаичистовъ въ дѣлѣ созиданія ихъ.

При подробномъ разсмотрѣніи и сравненіи древнихъ мозаикъ съ близкими имъ по времени фресками, миніатюрами и иконами вѣроятнѣе всего было бы предположить, что мозаики замѣнили, ранѣе написанныя на тѣхъ же мѣстахъ, фрески.

Сюжеты сохранившихся иконъ почти сполна повторяются и въ мозаикахъ. Однако, нѣкоторая разница въ пріемахъ самаго набора мозаики, направленіе кусковъ и различное пользованіе матеріаломъ заставляютъ признать за мозаичистомъ нѣкоторую долю самостоятельности, а также нужно признать, что правы нѣкоторые изслѣдователи, говоря, что мозаичисты нерѣдко являлись авторами своихъ произведеній.

Теперь же мозаичистъ перешелъ на роль исключительно копировщика чужого произведенія, хотя за нимъ и сохраняется нѣкоторая доля права свободнаго пониманія его. Авторы современныхъ оригиналовъ хотя и имѣютъ въ виду повтореніе ихъ въ мозаикѣ, тѣмъ не менѣе пишутъ ихъ тѣмъ же пріемомъ, какимъ пишутъ и всѣ остальныя свои произведенія. Такіе оригиналы, съ тщательно выписанными подробностями, съ едва уловимыми переходами свѣто-тѣни, съ лессировкой, съ проблескомъ полотна и пр., ставятъ мозаичиста въ тяжелое условіе и требуютъ для своего воспроизведенія огромное количество времени, а слѣдовательно, и денегъ.

Папская студія въ Римѣ и Императорское мозаическое отдѣленіе, набирая мозаику на лицо, и не стѣсняемыя ни временемъ, ни деньгами, въ совершенствѣ справляются съ такими оригиналами, и ихъ мозаичныя копіи съ произведеній великихъ мастеровъ живописи имѣютъ громадное художественное значеніе. Въ ближайшемъ будущемъ въ Исаакіевскомъ соборѣ, вѣроятно, будутъ установлены мозаики Евангелистовъ. Я полагаю, что на 12-ти-саженной высотѣ эти замѣчательныя мозаики проиграютъ въ значительной степени, а мозаикъ Страстей Христовыхъ, которыя, хотя и будутъ поставлены ниже ихъ, но, какъ исполненныхъ въ меньшемъ масштабѣ, и вовсе не будетъ видно. Такимъ образомъ, мозаики, для исполненія которыхъ вложено столько знаній, талантовъ и денегъ,

въ концѣ концовъ не достигнутъ своей прямой цѣли. Изъ этого видно, что для мозаикъ, предназначенныхъ на значительную высоту, нуженъ, по образцу древнихъ мозаикъ, оригиналъ декоративный, который бы не стѣснялъ свободы мозаичиста.

Мнѣ приходилось выслушивать мнѣнія, что оригиналъ, написанный декоративнымъ пріемомъ, съ ясно намѣченными границами свѣто-тѣни и относительно сильной контуровкой, производитъ слишкомъ сухое впечатлѣніе, но для избѣжанія этого въ мозаикѣ есть средства, каковыя опять же примѣнялись въ древнихъ мозаикахъ.

Итакъ, въ наше время мозаика, при наличіи соотвѣтствующихъ ей оригиналовъ и съ примѣненіемъ къ ней желѣзо-бетона, несомнѣнно, должна пріобрѣсти огромное примѣненіе, какъ вѣчная монументальная живопись, особенно для сооруженій общегосударственнаго назначенія.

Докладъ В. А. Фролова, прослушанный Собраніемъ съ большимъ интересомъ, возбудилъ оживленныя пренія, въ которыхъ приняли участіе: *проф. Д. В. Айналовъ, А. Е. Элкинъ, гр. П. С. Шереметевъ, проф. Н. А. Кошелевъ, Б. П. Денике, И. Е. Вершининъ, А. Ф. Афанасьевъ* и *А. А. Карелинъ*.

Проф. Д. В. Айналовъ. Мы выслушали очень интересный докладъ. Не знаю, отозвался ли онъ такъ въ другихъ, какъ въ моихъ ушахъ. Я считаю необходимымъ выразить тотъ крикъ души, который у меня просто вырывается.

Я не буду говорить о техникѣ, это дѣло не мое. Я занимался исторіей мозаичнаго искусства, исторіей мозаики въ Россіи. Немного неполна та картина, которую начертилъ намъ референтъ, относительно нашихъ кіевскихъ мозаикъ. Тамъ дѣло обстоитъ шире. Кромѣ того, что намъ представлялось извѣстнымъ, найдено много мозаикъ въ Десятинной церкви—большой кусокъ съ золотымъ фономъ; мозаикой украшенъ Михайловскій монастырь, мозаика украшала Кіево-Печерскую Лавру. Большое количество ихъ было тамъ, и еще въ XVII вѣкѣ ихъ видѣлъ Павелъ Алеппскій. По памяти можно перечислить 7—8 храмовъ, украшенныхъ мозаикой. Какъ извѣстно, при построеніи Лаврской церкви соединились три иниціативы: иниціатива храма Влахернскаго въ Царьградѣ, иниціатива Святослава Ярославовича и иниціатива Варяжина Шимана, сына Африкана. Эти три иниціативы привели къ тому, что на кіевской почвѣ возникъ памятникъ удивительнаго состава. Для построенія церкви, какъ говоритъ «Патерикъ», въ Кіевъ явились греческіе мастера, чудесно посланные самой Богородицей Влахернской. По Ея указанію, они привезли съ собой святыя мощи для новой церкви, иконы и средства для ея устроенія. Къ этимъ мастерамъ былъ отданъ на выучку тотъ, извѣстный всѣмъ намъ, часто упоминаемый, мастеръ, считаемый за перваго русскаго иконописца, Алимпій. И вы видите, какъ этотъ первый нашъ иконописецъ участвуетъ вмѣстѣ съ греческими мастерами въ мозаичныхъ работахъ. Здѣсь греческіе мастера и здѣсь же нашъ первый мозаичистъ Алимпій. Я долженъ указать на то, что такія произведенія мозаичнаго дѣла невозможны были безъ устройства мозаичныхъ мастерскихъ. Это само собой понятно. Намъ извѣстенъ тотъ путь, откуда появилась эта мозаика. Она приходила на корабляхъ изъ Царьграда—такъ наз. «ψῆφος». Но при такомъ обиліи храмовъ, какъ у насъ, этотъ притокъ мозаикъ, очевидно, былъ недостаточенъ. И если въ Кіевѣ существовали мозаичисты, то не трудно предположить, что они завели тамъ мозаичную мастерскую. Одно оборудованіе Софійскаго собора, обложеніе его мозаикой въ такомъ количествѣ требовало большихъ приспособленій. Вотъ таково прошлое нашего мозаичнаго искусства въ Кіевѣ. И нашей современной наукѣ, а затѣмъ, мало того, что наукѣ, но и Академіи стоитъ озаботиться сохранить эти богатства. Я сказалъ бы, что тѣ декоративные пріемы, о которыхъ говорилъ намъ лекторъ, онъ нашелъ бы въ нашихъ кіевскихъ мозаикахъ, которыя по техникѣ, по своему исполненію представляютъ нѣчто изумительное наряду съ тѣми, которыя мы знаемъ въ самыхъ роскошныхъ храмахъ Италіи. Если нашъ лекторъ былъ въ Кіевѣ, онъ могъ видѣть замѣчательный портретъ Іоанна Златоуста, который никогда не былъ воспроизведенъ въ краскахъ. Но, господа, вы видите, что этотъ портретъ XI столѣтія — 1036 года, этотъ оригиналъ, онъ, во всякомъ случаѣ, достоинъ того, чтобы мозаику закрѣпили и сохранили въ стѣнахъ Академіи, какъ это дѣлается въ почитающихъ и цѣнящихъ старину свою странахъ.

Я укажу на слѣдующіе примѣры: *Мозаики св. Марка*, онѣ у насъ существуютъ въ Москвѣ въ великолѣпныхъ копіяхъ *фабрики* Salviati e Jesuorum, но въ Москвѣ же нѣтъ мозаичныхъ произведеній съ нашихъ мозаикъ, которыя не менѣе интересны. Вотъ къ этому и шла моя рѣчь. Я думаю, что разъ референтъ нашелъ нужнымъ прочесть свой интересный докладъ въ Отдѣлѣ сохраненія памятниковъ старины, чтобы въ этой секціи возникла мысль о сохраненіи такихъ дивныхъ памятниковъ нашей старины, какъ мозаики; возникла мысль о сохраненіи въ стѣнахъ Академіи посред-

ствомъ именно тѣхъ способовъ, которые привились въ нашей Академіи. И тогда ученики Академіи могли бы изучать *декоративные пріемы* старыхъ мозаикъ и располагали бы большими силами при изобрѣтеніи современныхъ пріемовъ, какъ теперь украшать храмы мозаикой.

А. Е. Элкинъ. Позвольте мнѣ сказать нѣсколько словъ. Мозаичное искусство въ настоящую минуту на Руси находится не на должной высотѣ. Изъ словъ проф. Айналова мы видимъ, что наши предки очень сильно восхищались древними мозаиками, и что уже въ XI столѣтіи у насъ появились храмы, украшенные мозаикой, остатки которой нашлись. Дѣйствительно, мы восхищаемся и имѣемъ шедевры мозаичнаго искусства на Западѣ. Это храмъ Св. Марка въ Венеціи, церкви въ Равеннѣ и др., дѣйствительно, грандіозныя сооруженія св. Марка, св. Софіи въ Константинополѣ производятъ на насъ чарующее впечатлѣніе. Мозаика—монументальное искусство. И, я скажу, въ своемъ родѣ единственное въ тотъ моментъ, доставляющее, дѣйствительно, поражающее впечатлѣніе. Это искусство особенное, которое требуетъ и особеннаго отношенія. Я сказалъ бы, это не то искусство, которое мы понимаемъ въ картинѣ, въ тѣхъ вещахъ, гдѣ преслѣдуются чисто эстетическія начала. Это, дѣйствительно, искусство декоративное, но, вмѣстѣ съ тѣмъ, родственное съ другими искусствами, и для того, чтобы поставить мозаику на извѣстную высоту, нужна особая школа и особое пониманіе. Я хотѣлъ указать на то, что стремленія воспроизведенія мозаикой у насъ, на Руси, были. Но, кромѣ того, что мозаичное искусство—трудное искусство, оно къ тому же еще, въ концѣ концовъ, дѣйствительно, дорогое искусство. Мы имѣемъ такой памятникъ въ Петербургѣ, какъ храмъ Воскресенія. Конечно, онъ далекъ отъ эстетичности, и смотришь на него съ сожалѣніемъ. Я хотѣлъ указать Собранію, что у насъ есть художники съ большимъ чутьемъ. Я укажу на одного изъ нихъ—это Н. К. Рерихъ, человѣкъ опытный, исключительно способный къ декоративной живописи. Въ его произведеніяхъ есть то чувство, которое могло бы быть полезнымъ въ этомъ искусствѣ. Я высказываю пожеланіе, чтобы Академія обратила особенное вниманіе на мозаическое искусство.

Гр. П. С. Шереметевъ. Я позволю выразить пожеланіе—просить Академію, въ виду важнаго значенія мозаикъ, византійскихъ, итальянскихъ, русскихъ, помимо тѣхъ способовъ, которые были предложены проф. Айналовымъ, просить издать трудъ съ описаніемъ всѣхъ мозаикъ всего міра, съ подробнымъ текстомъ, для всеобщаго пользованія, для того, чтобы ученики Академіи, желающіе изучить это искусство, могли бы пользоваться этими мозаиками. Это было бы очень важно. Академія имѣетъ и средства, и возможность поручить кому нибудь издать этотъ трудъ для всеобщаго пользованія.

Предсѣдатель. (Проф. Н. А. Кошелевъ). Будетъ особенно кстати, если Академія приметъ одно изъ предложеній, чтобы возстановить въ ея стѣнахъ факультетъ или отдѣлъ религіозной живописи, потому что это одинъ изъ тѣхъ важныхъ мотивовъ, безъ которыхъ декоративная мозаика, въ особенности нашихъ храмовъ, жить не можетъ. Если все это будетъ сдѣлано, и Академія приметъ это предложеніе, я думаю, что это насъ очень порадуетъ.

Б. П. Денике. Я хотѣлъ задать вопросъ референту. Неужели правда, что въ Исаакіевскомъ соборѣ хотятъ вставить новую мозаику? Если это правда, то Собраніе исполнитъ свой долгъ, если будетъ протестовать противъ такого покушенія на памятникъ, можетъ быть, не такой древній, можетъ быть, не такой цѣнный, но очень характерный и отражающій вкусы своего времени. Можетъ быть, я неправильно понялъ, что въ Исаакіевскомъ соборѣ будутъ вставлены новыя мозаики?

И. Е. Вершининъ. Я думаю, что аудиторіи не лишне выслушать нѣсколько словъ отъ человѣка, который работалъ въ этой области на протяженіи почти 25 лѣтъ. Я былъ командированъ Академіей въ Италію для изученія венеціанскихъ мозаикъ. Затѣмъ исполнилъ портретъ Государя Александра II, который былъ на отчетной выставкѣ, и сейчасъ продолжаю работать. Въ общемъ, въ этой области я работаю 20 съ лишнимъ лѣтъ. Работалъ для Исаакіевскаго собора образъ съ нефа Маркова и другихъ художниковъ. Что касается техники мозаичнаго дѣла, то въ церкви Св. Марка въ Венеціи, на одномъ изъ произведеній знаменитаго мозаичиста, современника Тиціана и его друга, написано: «questo che il pittore fa con tinti e pinello, mosaicisti fano con pietri e martelino».

«То, что дѣлаетъ живописецъ кистью, то мозаичистъ исполняетъ камнемъ и молоткомъ». Вся та прелесть, какую представляютъ собою живописныя произведенія, въ совершенствѣ передавалась мозаичнымъ искусствомъ. Мозаика передавала живопись въ тѣхъ же качествахъ, въ тѣхъ же достоинствахъ рисунка, лѣпки и колорита, не искажая, не прибавляя, а воскрешая художественное произведеніе путемъ особой фактуры, присущей только мозаичному искусству, путемъ особаго чутья и вкуса, которые развиваются благодаря долгому обращенію съ этимъ матеріаломъ и работѣ въ этомъ направленіи. Такъ что всѣ памятники, которые извѣстны намъ изъ европейскаго искусства и у насъ, въ Россіи, какъ Софійскій храмъ въ Кіевѣ, они только превосходные и совершенно согласные съ тѣми оригиналами, которые имъ были даны, копіи, въ смальтѣ — этихъ драгоцѣнныхъ

кускахъ камня. Мозаичное отдѣленіе поставлено въ необходимость передать всѣ тѣ художественныя картины, которыя заключаются въ Исаакіевскомъ соборѣ. Оно не можетъ руководствоваться какими-то очень смутными, очень сбивчивыми толкованіями о декоративности этихъ новыхъ пріемовъ. Оно должно тѣ памятники, которые, по волѣ Государя Николая I, должны быть исподволь замѣнены мозаикой, трактовать такъ, какъ это указано въ имѣющихся для этого оригиналахъ, нисколько не отступая, нисколько не унижая ни качества художественнаго произведенія, ни задачи мозаичнаго отдѣла.

Предсѣдатель. Я только добавлю, что оригиналы, которые приходится замѣнять мозаикой для Исаакіевскаго собора, это все работы нашихъ знаменитыхъ художниковъ: Брюллова, Басина... Я думаю, что особыми соображеніями декоративнаго искусства здѣсь руководствоваться нельзя. И я полагаю, что мозаичисты не въ правѣ отступать отъ оригиналовъ, какъ на то указывалъ докладчикъ.

А. Ф. Афанасьевъ. Я видѣлъ мозаику въ храмѣ Воскресенія и видѣлъ одно Распятіе въ Петропавловской крѣпости. Мозаики совершенно различны. Насколько пріемъ условный въ храмѣ Воскресенія, настолько въ Распятіи чувствовалась мозаика, которая подражала живописи, старалась выразить живопись. Тамъ были видны отдѣльные мазки, тамъ было выражено то, что хотѣлъ сдѣлать художникъ.

А. Е. Элкинъ. Я хотѣлъ возразить предшествующему оратору, который, между прочимъ, высказалъ мысль, что для мозаики доступны тонкія художественныя средства, что мозаика ничѣмъ не отличается отъ живописи. Я думаю, что г. Фроловъ знаетъ, что мозаикой можно все передавать; но значеніе монументальной мозаики чисто декоративное. Если водрузить на высоту какое либо художественное произведеніе, оно совершенно пропадетъ. Для высоты нужна особая мозаика, особое искусство, и чтобы пользоваться именно этой мозаикой, нужно изученіе какъ памятниковъ, такъ и самого искусства. Тутъ масса упрощеній, тутъ особый стиль, особый разсчетъ и трактовка. Въ произведеніяхъ древнихъ мастеровъ надо поражаться той упрощенности рисунка и тѣмъ результатамъ, той гармоніи, которые они въ этой простотѣ достигали.

Вы указываете на вашу работу въ храмѣ Воскресенія...

И. Е. Вершининъ. Это не наша работа!

А. Е. Элкинъ. Я васъ не знаю, я говорилъ о времени, о тѣхъ трудахъ, которые положены. Вѣдь это памятникъ народный. Потому-то и обидно, что они не достигаютъ цѣли. Потому-то я и говорю, иначе говорить бы не сталъ. Вѣдь это предметъ высокій, къ нему нужно серьезно относиться, а къ нему не относятся серьезно. Тратятъ большія деньги, дѣлаютъ монументъ... И обидно, что теперь поставлено сооруженіе, которое производитъ гнетущее впечатлѣніе. Можетъ быть есть люди, которые то же самое чувствуютъ.

И. Е. Вершининъ. Здѣсь смѣшиваются нѣсколько понятій, надо ихъ разграничить. Если рѣчь идетъ объ Исаакіевскомъ соборѣ, то нужно считаться съ тѣмъ стилемъ, съ тѣмъ, какъ исполненъ Исаакіевскій соборъ. Такъ, образа написаны и созданы въ тотъ періодъ, когда созданъ былъ Исаакіевскій соборъ, всѣ архитектурныя отдѣльныя части, всѣ эти бронзовые орнаменты, вся эта живопись, которая была воспроизведена на стѣнахъ. Мозаика эта не имѣетъ никакого отношенія къ храму Воскресенія. Храмъ Воскресенія создавался при другихъ условіяхъ, создавался путемъ и пріемомъ полу-фабричнымъ. Спѣшили и считали возможнымъ сдѣлать въ такой кратчайшій срокъ, и сдѣлать, по возможности, дешевле.

Мозаичное отдѣленіе, которому Академія поручила вести это дѣло о замѣнѣ живописи Исаакіевскаго собора мозаикой, стремится къ тому, чтобы передать возможно совершенно и согласно волѣ Николая Павловича только тѣ картины, которыя были собраны въ этотъ періодъ: Басина, Брюллова, Маркова. Вотъ, что я хотѣлъ сказать.

А. А. Карелинъ. Я хотѣлъ сказать по поводу того, что для такого храма, какъ Исаакіевскій соборъ, надо точно возстановить тѣ работы, которыя были сдѣланы большими художниками. Но дѣло въ томъ, что вверху вещи въ массѣ испортились и были возобновлены. Такъ, была реставрирована вещь Басина «Перенесеніе мощей Александра Невскаго». Такимъ образомъ, здѣсь уже было сдѣлано маленькое отступленіе отъ того, что сдѣлалъ авторъ. Здѣсь сказано, что работы въ храмѣ Воскресенія были исполнены полу-фабричнымъ путемъ. Между тѣмъ, можетъ быть, само заданіе мастеровъ было неправильно поставлено. Проф. Праховъ хотѣлъ сдѣлать по стѣнамъ мозаичное распредѣленіе, какъ бы залитое опредѣленными тонами, упрощенной росписью стѣнъ и ее потомъ воспроизводить мозаикой. Такимъ образомъ, получалась не полу-фабричная мозаика, а упрощенный типъ заказываемыхъ картоновъ, съ которыхъ производилась упрощенная мозаика. Въ цѣломъ рядѣ другихъ мѣстъ, вещи Нестерова и Васнецова написаны, не соображаясь съ упроще-

ніемъ, онѣ воспроизведены не хуже, чѣмъ работы блестящихъ нашихъ мозаичистовъ. Въ вопросѣ мозаики было заданіе, можетъ быть, ошибочное. Художникамъ было сказано, чтобы лицо въ куполѣ было въ 3—4 тонахъ: свѣтъ, полутонъ, блескъ. Я, какъ работавшій тамъ, могу сказать, что все это было исполнено точно. Такъ что, можетъ быть, было полу-фабричное заданіе оригиналовъ мозаики, но не ея исполненіе.

В. А. Фроловъ. Я хотѣлъ внести поправку насчетъ Распятія въ Петропавловскомъ соборѣ. Это такъ называемая флорентійская мозаика, ничего общаго съ нашей мозаикой изъ искусственнаго стекла не имѣющая.

А. Ф. Афанасьевъ. Я говорилъ, что въ этой области не работалъ и не знаю. Но какъ разъ это тотъ типъ мозаики, о которомъ говорилъ докладчикъ Фроловъ. Онъ близко подходитъ къ типу живописи.

Въ заключеніе Собраніемъ были сдѣланы слѣдующія постановленія:

1) По предложенію *докладчика и проф. Д. В. Айналова:*

признать необходимымъ повтореніе выдающихся памятниковъ стараго русскаго мозаичнаго искусства, еще сохранившихся, мозаичнымъ же способомъ, для помѣщенія таковыхъ снимковъ въ музеи.

2) По предложенію *гр. П. С. Шереметева:*

признать желательнымъ, чтобы Академія Художествъ предприняла трудъ по изданію во всеобщее пользованіе иллюстрацій древнихъ мозаикъ Византіи, Италіи и Россіи, снабженныхъ художественнымъ текстомъ.

3) По предложенію *С. А. Суслова:*

обратить вниманіе подлежащихъ вѣдомствъ на то, что при обозрѣніи посѣтителями памятниковъ Кіевской мозаики и въ другихъ мѣстностяхъ сторожа часто продаютъ кусочки мозаики, что не можетъ быть терпимо.

4) По предложенію *проф. Н. А. Кошелева:*

ходатайствовать о возстановленіи при Академіи Художествъ Отдѣла религіозной живописи.

О ГРУЗИНСКОЙ ДРЕВНЕЙ РОСПИСИ.

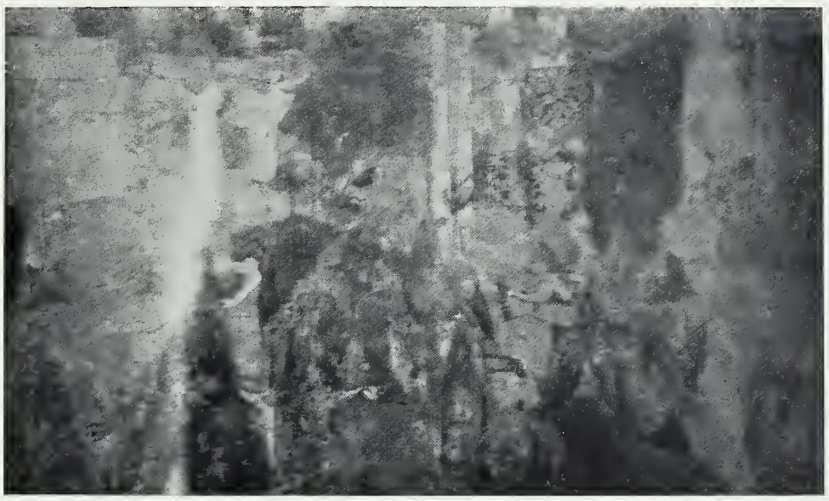
А. П. ЭЙССНЕРЪ.

(Засѣданіе 28 декабря 1911 г.).

Не собирался я читать доклада въ Отдѣлѣ живописи, потому что у меня и такъ семь докладовъ, но такъ какъ я спеціально занятъ изученіемъ стѣнной живописи Ю.-З. Закавказья, то, если желаете пока занять время, я возьму на себя смѣлость разсказать вамъ кое-что объ этой живописи.

Вообще, какъ вамъ извѣстно, Кавказъ изобилуетъ, какъ никакая другая часть Россійской Имперіи, памятниками весьма древняго происхожденія. Въ большинствѣ случаевъ всѣ эти памятники, какъ и вездѣ, приходятъ въ большое разрушеніе, но нѣкоторые еще настолько сохранились, что слѣды живописи видны, и въ этихъ-то мѣстахъ можно найти массу драгоцѣнныхъ изображеній. Мнѣ пришлось работать въ продолженіе 20 лѣтъ надъ собираніемъ этой живописи. Большинство стѣнописи, скопированной мною, частью открыта,—отскоблена изъ-за обветшалой и новой штукатурки, или изъ-подъ обвалившихся камней, плѣсени и т. д. Я буду имѣть честь демонстрировать эти изображенія, хотя, къ сожалѣнію, не въ краскахъ, такъ какъ росписать діапозитивы я не имѣлъ возможности. Они должны быть близки по тону къ оригиналамъ, а оригиналы, составляющіе собственность музея Императора Александра III, будутъ пущены по рукамъ во время моего доклада.

Изъ своей 20-лѣтней практики я вывелъ слѣдующее заключеніе: живопись въ самой коренной Грузіи раздѣляется на три части такъ же, какъ и географически и административно раздѣляется и



Никорцминда. «Владѣтели Рачи». Покрыта плѣсенью, и вѣковая на ней наросль.

Отчистка стѣнъ послѣ ремонта внутри храма «Земокрихе» (Рача, Имеретія).

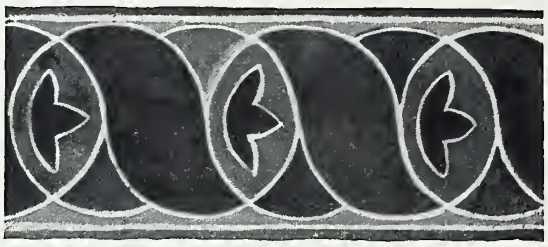
Роспись купола. «Никорцминда» Рача.

Стѣнопись южнаго паруса «Никорцминда» (Рача, Имеретія).

Къ докладу А. П. Эйснера: «О древне-грузинской стѣнописи».

1.

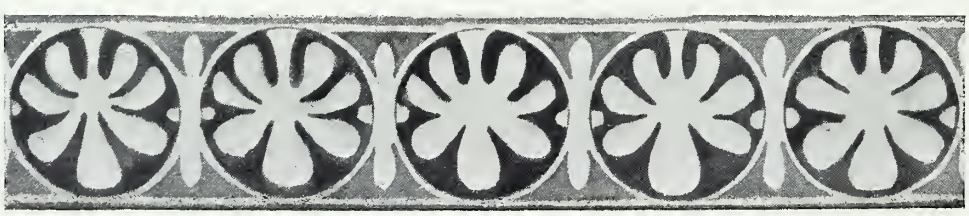
2.



Орнаменты храма «Сори» (1, 2, 3), Кутаисской губ.

«Св. Дмитрій». Монастырь «Шемокмеди»—Гурія.

3.



Къ докладу А. П. Э й с с н е р а: «О древне-грузинской стѣнописи».

Кавказъ. Именно: живопись Сѣвернаго Кавказа—это одна, живопись Средняго Кавказа, Карталиніи и Кахетіи—это другая, и живопись Ю.-З. Закавказья, въ которое входятъ Мингрелія, Гурія, Сванетія, Имеретія, верхняя и нижняя Абхазія, а также Шавшетъ и Аджарія—это третья категорія. Живопись Сѣвернаго Кавказа однообразна и напоминаетъ собою русскую древнюю стѣнопись. Затѣмъ стѣнопись Средняго Кавказа, именно Карталиніи и Кахетіи, тамъ чувствуется также русское вліяніе, но въ болѣе западной части Карталиніи видны слѣды мастерства тѣхъ художниковъ, которые были, очевидно, приглашены расписывать знаменитѣйшіе храмы Мингрельскіе и Имеретинскіе. Живопись Сѣвернаго Кавказа скорѣе лессировочная, болѣе прозрачная и однотонная; живопись Средняго Кавказа немного ярче, и живопись Ю.-З. Закавказья чрезвычайно разнообразна и мѣстами лессировочная, мѣстами корпусная. Колоритъ мѣстами поразительный. Затѣмъ сами художники рѣзко дѣлятся на рисовальщиковъ и композиторовъ. Несмотря на то, что Ю.-З. Закавказье по географическому положенію ближе къ Византіи, вліяніе Византіи сказывается не такъ сильно, какъ въ Сѣверномъ и Среднемъ Кавказѣ. Тутъ я видѣлъ слѣды прямого непосредственнаго творчества и въ орнаментикѣ совершенно неожиданные мотивы. Затѣмъ особенно замѣчательны по творчеству стѣнописи въ незначительныхъ церквахъ, о которыхъ мѣстные жители совершенно забыли: такова, главнымъ образомъ, замѣчательная церковь въ Сванетіи, гдѣ я былъ и открылъ ее въ совершенно дѣвственномъ лѣсу; это маленькій храмъ, совершенно круглый, со створчатымъ потолкомъ, безъ купола, такъ что весь внѣшній обликъ скорѣе напоминаетъ кибитку. Онъ настолько заросъ плющомъ и всевозможными вьющимися растеніями, что найти его было чрезвычайно трудно. Такъ какъ весь этотъ лѣсъ очень частый, снять фотографически этотъ храмъ было невозможно, то мнѣ пришлось зарисовать отъ руки. Къ сожалѣнію, я не могу демонстрировать эти рисунки сейчасъ, потому что все то, что мною было сдѣлано, пріобрѣтено національнымъ грузинскимъ музеемъ, и я могу только разсказать объ этомъ. Когда я приблизился къ этому храму, я былъ пораженъ сходствомъ его съ колоссальнымъ пнемъ березы. Все было зелено, за исключеніемъ самаго низа, который бѣлѣлъ и кое гдѣ чернѣлъ. Именно все это производило впечатлѣніе березовой коры. Этотъ храмъ трудно даже и опредѣлить, изъ чего онъ построенъ: построенъ ли онъ изъ камня или изъ кирпича, или представляетъ собою монолитъ цементный. Цементъ былъ извѣстенъ въ Ю.-З. Закавказьи, начиная еще съ IX вѣка. Эта-то заросль и помогла сохраниться внѣшнему и внутреннему облику храма. Храмъ имѣетъ всего 6 аршинъ въ діаметрѣ, около 5—въ самомъ центрѣ сводчатаго потолка, полъ земляной, одно, крошечное, въ $^1/_4$ аршина вышины и около вершка ширины, окно въ алтарной части, въ абсидѣ, какъ разъ надъ горнимъ мѣстомъ и крошечную дверь, ведущую на западную сторону. Чтобы войти, мнѣ пришлось нагнуться. Храмъ этотъ раздѣленъ на двѣ третьихъ постаментомъ.

Уже тутъ ясно былъ виденъ цементъ толстый, замѣняющій постаментъ иконостаса. Иконы отсутствовали совершенно, только кое гдѣ валялись куски дерева съ барельефными изображеніями Св. Георгія. Меня такъ и подмывало взять эти вещи, но я не осмѣлился, мнѣ предстоялъ большой и трудный путь, а забраться туда весьма трудно. Этотъ храмъ замѣчателенъ тѣмъ, что тѣ фрески, которыя сохранились, поразительны по своему рисунку, композиціи, экспрессіи. Мнѣ онѣ напоминали Ботичелли; тамъ было Распятіе—единственное, что я могъ копировать, фреска приблизительно квадратная, въ 4×4 аршина на южной сторонѣ. Затѣмъ надъ горнимъ мѣстомъ, надъ каменнымъ престоломъ—голова нерукотворнаго Спасителя, также удивительно сохранившаяся и съ поразительной экспрессіей. Вотъ все, что тамъ осталось. Я нахожу, что этотъ храмъ былъ вѣроятно мѣстомъ уединенія какого-нибудь дѣйствительно вѣрующаго человѣка,—не свана, конечно, потому что сваны не вѣрятъ ни въ Бога, ни въ чорта,—такъ было прежде, такъ и теперь. Они—полуязычники. Храмъ весь заваленъ амулетами и колоссальными, хорошо сохранившимися стрѣлами съ длинными заостренными наконечниками и перьями въ три ряда; масса звонковъ и колокольчиковъ маленькихъ и крупныхъ и различныхъ тряпичекъ—вотъ все убранство этого храма.

Это въ Сванетіи. Я перейду теперь въ сосѣднюю Рачу. Есть такое селеніе, Земокрихе, это—холмъ большой, высокій и къ нему идетъ очень опасная дорога. Храмъ представляетъ изъ себя избушку, половина которой совершенно развалилась, и къ ней сталъ пристраивать новую половину какой-то радѣтель благолѣпія изъ мѣстныхъ жителей. Онъ нанялъ грековъ и хотѣлъ ломать дальнѣйшую половину алтарной части этой удивительной церкви. Живопись тамъ поразительная и по своему разнообразію, и по колориту, и по рисунку; исполнена она, вѣроятно, тремя совершенно различными художниками. Тамъ есть, напримѣръ, изображеніе Крещенія. Оно полно мистицизма, исполнено въ самыхъ деликатныхъ голубыхъ дымчатыхъ тонахъ, контуры довольно расплывчаты. Рядомъ съ нею фреска внизу владѣтелей Дадіани, скорѣе въ ассирійскихъ костюмахъ. Она написана лессировочнымъ способомъ, а первая—корпуснымъ, вся въ нѣжныхъ желто-красныхъ тонахъ. Дальше, на

пилонѣ, у алтаря, фреска Св. Екатерины и подъ ней висящее полотенце, поразительное по тщательности рисунка и колориту. Это полотенце и вся вышивка исполнены по мокрому, по штукатуркѣ, перомъ и изображаетъ семейство павлина. Это я буду имѣть честь демонстрировать на докладѣ, вѣроятно, 30 декабря. Такъ вотъ относительно живописи Западнаго Закавказья я могу сказать, что ее слѣдуетъ непремѣнно изучать, несмотря на то, что это какъ бы отдаленная окраина и не обращать вниманія на то, что это не коренная Россія. Мы забываемъ совершенно, что Грузія, какъ христіанка, старѣе Россіи и на много вѣковъ. И тамъ намъ нужно почерпать многое изъ того, что намъ не хватало и, благодаря этому, то, что сохранилось у насъ, станетъ яснѣе. Я былъ бы очень радъ, если бы кто нибудь по этому поводу имѣлъ высказать свой взглядъ на ту общность между русской и между грузинской живописью, если можно такъ выразиться, слѣдуетъ ли удѣлять ей должное вниманіе или мы остановимся на изученіи исключительно русской стѣнной живописи. Мнѣ очень обидно постоянно, въ теченіе 20 лѣтъ слышать: «ахъ, да вѣдь это окраина; это грузинская живопись, это намъ не интересно. Вы намъ давайте наше русское...» Я на это возражаю слѣдующее: сообщенія, всевозможныя приключенія, которыя могутъ случиться при путешествіи на Кавказъ, тѣ трудности, которыя приходится преодолѣвать, отъ чисто географическаго положенія и отдаленности мѣстностей, затѣмъ чисто климатическія условія,—часто прямо не позволяютъ въ желаемое свободное время посѣщать извѣстныя мѣста, между тѣмъ живопись покрывается плѣсенью и, я убѣжденъ, что то, что было мною скопировано 15 лѣтъ назадъ, теперь уже не существуетъ. Въ Россіи же климатъ сравнительно умѣренный, нѣтъ рѣзкихъ переходовъ, живопись не такъ скоро портится; я понимаю, что слѣдуетъ сохранять свою коренную старину, но пренебрегать своей родной сестрой, которая по лѣтамъ старше, это, по моему, просто грѣшно. Вотъ все, что я хотѣлъ сказать.

Докладъ А. П. Эйсснера былъ прослушанъ Собраніемъ со вниманіемъ и оно благодарило докладчика. Въ оживленныхъ преніяхъ приняли участіе *Д. І. Кипликъ* и *Н. П. Козловъ*.

Д. І. Кипликъ. Позвольте предложить одинъ вопросъ. Все, о чемъ вы сообщали,—это фресковая живопись или тамъ написано какимъ нибудь другимъ способомъ?

А. П. Эйсснеръ. Все настоящія фрески.

Н. П. Козловъ. Иначе не могли бы и сохраниться, это относится къ VII вѣку.

Д. І. Кипликъ. Это неправильно. У насъ повсюду въ церквахъ сохранилась и не фресковая живопись. Какимъ образомъ вы копировали эти фрески?

А. П. Эйсснеръ. Я рисовалъ, уменьшая пропорціи, промѣривъ. Рисовалъ я отъ руки, а затѣмъ росписывалъ тѣми тонами, какіе были тамъ.

Д. І. Кипликъ. Какими красками?

А. П. Эйсснеръ. Акварелью. Надо вамъ еще сказать, что многіе укоряли меня въ томъ, что будто бы многое изъ того, что мною произведено, — моя фантазія. Я говорю такъ просто и откровенно, потому что потратить 20 лѣтъ своихъ лучшихъ силъ, своей молодости, можетъ только такой человѣкъ, который любитъ это дѣло. Я это дѣло люблю. Конечно,—вольному воля, спасенному рай,—укорять меня во всемъ можно, но заслужилъ ли я эти укоры—не знаю. Тѣмъ, кто дѣлалъ мнѣ эти намеки, я предлагалъ: поѣдемте со мною, возьмемте оригиналы и вы свѣрите. Я заносилъ эти рисунки въ альбомчикъ, но не на-скоро; я копировалъ только тогда, когда имѣлъ возможность два—три дня работать на мѣстѣ.

Я зарисовывалъ, отдыхалъ, такъ какъ помѣщался всегда близко отъ храма, затѣмъ подготовлялъ акварель и все, что нужно было, затѣмъ возвращался въ храмъ и опять дополнялъ снова...

Здѣсь на выставкѣ въ витринѣ есть очень незначительная часть такихъ работъ —эти копіи съ миніатюръ на пергаментѣ. Многіе изъ нашихъ извѣстныхъ ученыхъ, очень ко мнѣ расположенныхъ, говорили, что хорошо было бы взять съ собой кальку. Это очень хорошо говорить ученымъ, ученымъ кабинетнымъ, не знакомымъ съ мѣстностью, не бывавшимъ въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ мнѣ приходилось карабкаться прямо на четверенькахъ. Во-первыхъ, для кальки и всевозможныхъ принадлежностей необходимо снарядить цѣлую экспедицію и имѣть большой мѣшокъ съ деньгами, которыми можно вполнѣ свободно распоряжаться. Затѣмъ, для кальки нужны лѣса, лѣстницы, для кальки нужны помощники, для кальки нужна калька, которая дѣйствительно могла бы послужить дѣлу, сквозь которую можно было бы разглядѣть что нибудь. Я самъ приготовляю кальку, которая даетъ возможность видѣть малѣйшую царапинку и даетъ возможность скопировать все, но она настолько тонка и непрочна, что сейчасъ же рвется на стѣнѣ. Въ прошломъ году на Всероссійскомъ Съѣздѣ Зодчихъ проф. Праховъ съ очень большимъ интересомъ отнесся къ моимъ работамъ, но онъ укорялъ меня,

что слѣдовало бы взять англійскую кальку и копировать, какъ это онъ дѣлалъ въ Софійскомъ соборѣ. Но, во-первыхъ, онъ за эти копіи получилъ около 10.000 р., имѣлъ у себя 10 помощниковъ, лѣса и копировалъ около 10—11 мѣсяцевъ. Онъ копировалъ мозаику и выгравировывалъ на англійской калькѣ остренькимъ гвоздикомъ каждый камушекъ, затѣмъ уже расписывалъ лессировками все остальное изображеніе. Надо вамъ сказать, что фрески юго-западнаго Закавказья настолько пропѣснѣли насквозь, что когда вы приближаетесь, то съ непривычки ничего не видите—ихъ нужно смочить. Я ихъ пульверизировалъ, и когда онѣ хорошо смокнутъ, тогда изображеніе начинаетъ выступать. Теперь спрашивается, какъ же я наложу кальку на мокрое? Затѣмъ, вѣдь всѣ онѣ въ буграхъ, и тамъ такая темнота, что мнѣ приходилось работать съ пучкомъ свѣчей или фонаремъ. Я, собственно, позволяю себѣ распространяться для того только, чтобы было болѣе ясно, почему я предпринялъ въ продолженіе 20 лѣтъ именно такой способъ копированія, отъ котораго не отступлю. Я задался цѣлью сохранить хотя бы въ этихъ копіяхъ маленькихъ, но очень точныхъ,—я не скажу фотографическихъ, потому что фотографія съ фресокъ также не даетъ точной копіи, какъ это вамъ извѣстно,—собрать то, что наполовину теперь уже, навѣрно, не существуетъ и что единственно сохранилось въ этихъ собраніяхъ и принадлежитъ Музею Императора Александра III. Я радъ, что хотя эту маленькую лепту внесъ въ дѣло изученія цѣнной грузинской живописи и, если бы я могъ снарядить экспедицію, я бы привезъ оттуда и болѣе цѣнное и что нибудь болѣе сложное.

Н. П. Козловъ. Трудъ почтеннаго докладчика настолько великъ и, очевидно, принесетъ большіе результаты въ искусствѣ стѣнной живописи. Недавно, сравнительно, въ декабрѣ мѣсяцѣ, я былъ на Кавказѣ и мнѣ пришлось осмотрѣть старинный Бодбійскій монастырь Св. Нины. По преданію монастырскій храмъ основанъ въ пятомъ вѣкѣ по Р. Х. Живопись, очевидно, была очень хорошая, но въ половинѣ прошлаго вѣка она подверглась реставраціи художника, очевидно, весьма неопытнаго, почему и лишилась того интереса и той художественности, которая была въ началѣ. Такъ что работа по изученію росписи старыхъ храмовъ на Кавказѣ, произведенная докладчикомъ, является очень цѣнной для искусства, такъ какъ, дѣйствительно, тамъ все старинное пропадаетъ. Мнѣ кажется, что намъ слѣдуетъ пожелать ему дальнѣйшихъ успѣховъ и поблагодарить за все то, что онъ для искусства сдѣлалъ. (Апплодисменты).

Д. І. Кипликъ. Вы сказали утвердительно, что это фрески, а чѣмъ вы руководствовались? Фреска имѣетъ особый характерный обликъ, по которому можно опредѣлить—фреска это или принадлежитъ къ другому роду живописи—клеевой, напримѣръ, которая была въ это время. На чемъ же вы основываетесь?

А. П. Эйсснеръ. Я основывался на тѣхъ слѣдахъ, которые были на кускахъ осыпавшихся фресокъ.

Д. І. Кипликъ. Вы меня не поняли. Дѣйствительно ли это фреска по сырой штукатуркѣ или это слово вы употребляли въ переносномъ смыслѣ, какъ говорятъ, напр., про соборъ Владиміра въ Кіевѣ, что тамъ фресковая живопись, когда тамъ масляная. Меня интересуетъ, какая же на самомъ дѣлѣ тамъ живопись—фресковая, клеевая, темпера, яичная и т. д.?

А. П. Эйсснеръ. Тамъ различная живопись, смотря по мѣсту. Встрѣчается живопись клеевая, встрѣчается яичная, встрѣчается и масляная, но, въ большинствѣ случаевъ, все писано по мокрому.

Д. І. Кипликъ. Дѣйствительныя фрески исполняются по сырой штукатуркѣ, но темпера, клеевая—по сухой. Если бы это были настоящія фрески, то тамъ должны бы быть соединительныя линіи, указывающія на дневной трудъ художника и характеризующія фресковую живопись. Въ продолженіе трехъ-четырехъ дней фреску нельзя писать, приходится писать только день, такъ что сегодня одинъ кусокъ, а завтра другой, и тутъ приходится соединять, спаивать фигуры, отдѣльныя части; получаются спаевыя соединенія и эти соединительныя линіи обычны для фресковой живописи. Кромѣ того, соединеніе рисунка производилось такимъ образомъ, что получились прорѣзи на штукатуркѣ. Имѣется ли это и въ данное время?

А. П. Эйсснеръ. Въ нѣкоторыхъ эта характерная часть, о которой вы говорите, есть, но замѣчу, что въ Мингреліи эти фрески могли писаться дольше, потому что тамъ сырой климатъ.

Д. І. Кипликъ. Это не имѣетъ значенія.

А. П. Эйсснеръ. Нѣтъ имѣетъ огромное значеніе. Тамъ большихъ храмовъ нѣтъ, и въ Мингреліи этихъ прорѣзей нѣтъ, а въ Имеретіи и Гуріи найдете. Такъ что живопись тамъ разнообразная.

О ВОЗСТАНОВЛЕНІИ ИСТОРИЧЕСКАГО И РЕЛИГІОЗНАГО ОТДѢЛОВЪ ВЪ ВЫСШЕМЪ ХУДОЖЕСТВЕННОМЪ УЧИЛИЩѢ ПРИ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМІИ ХУДОЖЕСТВЪ.

ПРОФ. Н. А. КОШЕЛЕВЪ.

(Засѣданіе 28 декабря 1911 г.).

ществовавшая у разныхъ историческихъ народовъ историческая наука объ искусствѣ всегда и всюду выражалась въ твореніяхъ, посвященныхъ божеству или обоготвореннымъ героямъ (царямъ, полководцамъ и др.), словомъ, въ сюжетахъ и темахъ, болѣе возвышенныхъ, чѣмъ ежедневная жизнь и ея обстановка. Такъ мы видимъ въ древнемъ Египтѣ, Вавилонѣ, Греціи и Римѣ, всѣ дали именно эти темы въ оставленныхъ потомкамъ художественныхъ образцахъ и рѣдко, какъ исключеніе, иного содержанія бывали лишь у римлянъ.

Съ появленіемъ новаго въ мірѣ ученія—свѣтлаго христіанскаго—искусство тотчасъ начало проникаться его, полными красоты и глубины, темами и выразилось въ красотѣ классическихъ мозаикъ древней Византіи, а затѣмъ, болѣе и болѣе развиваясь и совершенствуясь, выросло въ Италіи, въ незабвенный вѣкъ Возрожденія—достигнувъ высоты почти совершенной. Міръ увидѣлъ творенія великихъ геніевъ, и люди поняли и величіе божества, и силу, какую онъ посылаетъ своимъ избранникамъ, имена Беато-Анжелико, Перруджино, Рафаэль, Микель-Анджело и друг., передъ которыми многія поколѣнія преклоняютъ колѣна. Весь трудъ или, вѣрнѣе, творенія великихъ мастеровъ были трудомъ, посвященнымъ высокимъ задачамъ, человѣческимъ задачамъ, яснымъ и всѣмъ родственнымъ и близкимъ, и эти-то задачи возвышали духъ, а съ нимъ и требованіе строгаго знанія—техники красокъ, рисунка и проч. (Именно: чѣмъ выше задача, тѣмъ труднѣе и сложнѣе исполненіе)—и послужили къ возвышенію знанія, а за нимъ и самаго искусства.

Въ наше время часто повторяющіяся международныя выставки подтверждаютъ тоже, что на первый планъ выдвигаются произведенія, т. е. впереди другихъ идутъ именно тѣ, въ которыхъ исторія и религія связаны неразрывно.

Не такъ давно отъ насъ, живущихъ теперь, было такой вѣры и наше родное искусство, и работники его высоко подняли своими талантами и славу, и достоинство родной Академіи — Шебуевъ, Брюлловъ, Басинъ, Ивановъ, Пименовъ, не мало и другихъ, обезсмертившихъ своими трудами свою родину и прославивъ ее.

Изложивъ эти мысли, перехожу къ тому, чтобы предупредить ошибки моднымъ увлеченіемъ, служащимъ и послужившимъ на пониженіе у насъ искусства. Считаю крайней необходимостью для поднятія его возвратиться къ прежнему—поставить въ Академіи Художествъ отдѣлъ исторически-религіозный, конечно, не ставя его ниже пейзажнаго, бытового и другихъ отдѣловъ.

Трудныя задачи изученія быта, эпохи, изученія историческихъ типовъ, трудная работа потребуетъ большого вниманія и знанія, и это уже одно дастъ преимущество передъ иными отдѣлами искусства.

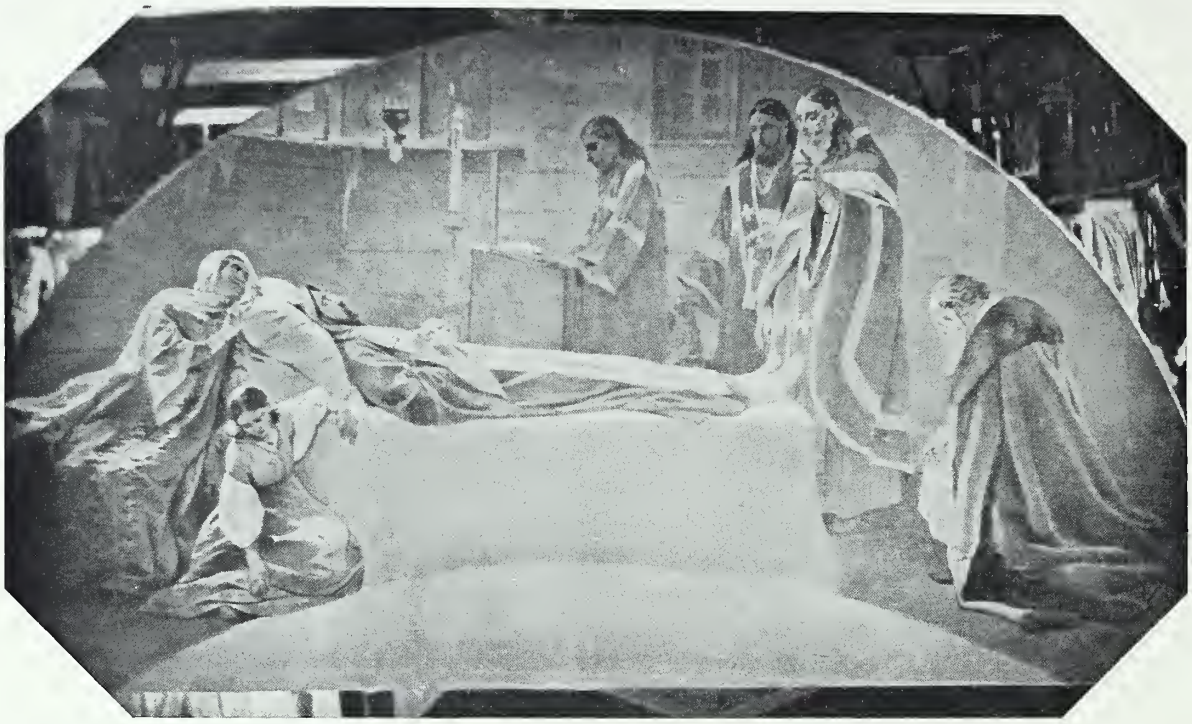
18 лѣтъ тому назадъ Академія обѣщала осуществить этотъ отдѣлъ, но не собралась до сихъ поръ, и это очень жаль. Мода къ несерьезнымъ по содержанію произведеніямъ такъ глубоко вошла во вкусы и художниковъ, и даже публики—отдѣлаться отъ нея не легко. Вмѣстѣ же съ тѣмъ почти вездѣ и всюду наблюдается пониженіе внутренняго содержанія въ искусствѣ.

Затѣмъ еще практическая сторона, на которую пора обратить полное вниманіе. У православнаго русскаго народа, по обычаю, сооружаются многоиконные иконостасы въ храмахъ, а также часто покрываются живописью и всѣ стѣны храма. И при такихъ-то требованіяхъ нѣтъ въ Академіи отдѣла художественной иконописи...

Какъ часто подрядчикъ-каменщикъ, плотникъ, маляръ подряжается поставить всю церковь и всю въ ней живопись. Странно и невѣроятно... Время, и необходимо Императорской Академіи Художествъ дать странѣ образованныхъ художниковъ для писанія иконъ. Тогда исчезнутъ подрядчики-кулаки, художники получатъ заработокъ не конфузный, ибо такимъ трудамъ посвящали себя Ше-

В. М. ВАСНЕЦОВЪ.—Страшный Судъ (на зап. стѣнѣ Владимірскаго Собора въ Кіевѣ).

Къ докладу Н. А. Кошелева.



БАСНИЪ.—Кончина В. М. Александра Невскаго
(въ Исаакіевскомъ Соборѣ).

БАСНИЪ.—Св. В. М. Георгій передъ Судомъ язычниковъ
(въ Исаакіевскомъ Соборѣ).

Къ докладу Н. А. Кошелева.

буевъ, Боровиковскій, Брюлловъ, Баснинъ и многіе другіе. Развивая церковную живопись и распространяя ее по храмамъ нашей родины, Академія станетъ вѣрнѣйшимъ проводникомъ лучшаго вкуса и поможетъ нашему родному искусству на пути его развитія.

Докладъ проф. Н. А. Кошелева былъ прослушанъ съ большимъ вниманіемъ и интересомъ. Въ оживленныхъ преніяхъ приняли участіе *А. А. Куренной, А. Ф. Афанасьевъ, К. М. Ивановъ, Н. П. Козловъ* и *А. П. Эйсснеръ*.

А. А. Куренной. Мнѣ хотѣлось задать одинъ вопросъ по поводу того, что, и не учась спеціально иконописи, можно умѣть писать. Напр., древніе мастера, такіе какъ Рубенсъ, писали иконы, не учившись; также и Васнецовъ не проходилъ класса иконописи, но росписалъ храмъ Св. Владиміра въ Кіевѣ; также Сорокинъ и Верещагинъ, многіе другіе хорошіе художники, да и Вы тоже, профессоръ, не окончили класса по иконописи, однако, когда пришло время, то дали то, что надо. А что начали какъ будто порицать, что «это образно», то, я думаю, что тутъ имѣютъ въ виду образа не тѣ, что художникомъ написаны, а тѣ, которые написаны и иконописцами. Мнѣ думается, что надо просить Академію не о томъ, чтобы вводили спеціальный классъ иконописи, а чтобы учредили нѣчто въ родѣ цензуры надъ такой иконописью, которая развращаетъ вкусъ народа, которая дешево написана, но зато такъ уродливо изображаетъ святыхъ, что, еслибы они были на самомъ дѣлѣ такими людьми, то съ ними никто не захотѣлъ бы и здороваться, не только что молиться. Такъ вотъ, я говорю о томъ, чтобы предметы религіозно-историческіе были поставлены такъ же правильно, какъ, напримѣръ, пейзажи. Вѣдь нѣсколько лѣтъ назадъ было два руководителя — покойный Шишкинъ и Куинджи, почему же теперь никого нѣтъ?

Между тѣмъ это было бы вовсе не лишнимъ. Старые живописцы, Сорокинъ и другіе,—да я и на себѣ это испыталъ,—при выходѣ изъ Академіи остановились передъ вопросомъ: какъ писать образа? Писать ли такъ, какъ иконописцы, или какъ художники образованные? Долженъ ли художникъ выйти изъ Академіи простымъ сапожникомъ или просвѣщеннымъ живописцемъ, написать художественный образъ или намалевать его. Вотъ когда Академія поставитъ правильно подобный вопросъ, то и наши священники, о которыхъ вы говорите, что они должны быть образованными, отнесутся можетъ быть съ тѣмъ же незнаніемъ, но съ большимъ уваженіемъ, потому что писавшій художникъ учился въ Академіи. Я тоже работалъ около Васнецова въ Владимірскомъ соборѣ лѣтъ шесть и мнѣ непонятно, что тѣ, которые вышли изъ Академіи, не знали, какъ писать иконы. Можетъ быть это вопросъ, который не слѣдуетъ предлагать, но мнѣ думается, не то отъ Академіи Художествъ надо и не въ томъ бываетъ потомъ затрудненіе, что никто не руководилъ иконописью или историческимъ жанромъ, но затрудненіе бываетъ при изображеніи исторической картины въ томъ, что Академія Художествъ совершенно не учила изображенію костюмовъ. Былъ, правда, костюмный классъ, но это былъ такой сборъ, что кавказскій замѣнялъ малороссійскій, малороссійскій—мордовскій и чуть не китайскій, а если придется писать религіозно-историческую картину, не знаемъ, гдѣ костюмы достать и откуда почерпнуть эти свѣдѣнія. Академія Художествъ объ этомъ не позаботилась, чтобы въ библіотекѣ было такое изданіе, къ которому можно было бы обратиться за образцомъ костюма данной эпохи. Она должна помочь въ этомъ отношеніи, чтобы костюмы также изучались и чтобы человѣкъ, выйдя изъ Академіи, былъ знающимъ и не испытывалъ затрудненія при изображеніи историческихъ костюмовъ, историческихъ картинъ. Я знаю одного изъ товарищей, работавшаго въ соборѣ Владиміра въ Кіевѣ; страшно талантливый былъ человѣкъ, къ сожалѣнію, онъ сошелъ съ ума. Ему было заказано написать на Аскольдовой могилѣ «Тайную Вечерю» и вотъ онъ написалъ, когда ему было всего 23—24 года, и написалъ настолько талантливо, что теперь картину эту монахи показываютъ посѣтителямъ, какъ достопримѣчательность, какъ художественное произведеніе. Я самъ недавно видѣлъ это произведеніе; написано не совсѣмъ реально, но художникъ сумѣлъ что-то придать лицамъ и они чрезвычайно художественны.

Предсѣдатель (Проф. Н. А. Кошелевъ). Я и говорилъ, что придавать нѣчто характерное лицамъ можетъ не только человѣкъ талантливый, но и образованный, чтобы знать хорошо, что онъ дѣлаетъ. Знаніе всегда лучше, чѣмъ случайно самому дойти. Что же касается костюмовъ, то у насъ есть богатая библіотека, есть Публичная библіотека и притомъ это дѣло самого автора. Чѣмъ лучше онъ будетъ подготовленъ, тѣмъ строже будетъ относиться къ себѣ.

А. А. Куренной. Положимъ я поступаю ученикомъ въ Академію и задаютъ мнѣ костюмъ ассировавилонскій, но вѣдь въ такомъ случаѣ легче прослушать лекцію, узнать источники, чѣмъ идти и рыться въ библіотекѣ. Это все равно, какъ при сочетаніи красокъ и цвѣтовъ массами, добиваемся,

а тутъ вѣдь никакого понятія даже не давали, а на это затрачивается масса времени. Такъ вотъ, если есть затрудненіе при изображеніи духовной картины, то оно въ томъ, что человѣкъ не знаетъ, гдѣ искать костюмы. Если талантливый, напр., юноша начнетъ писать Тайную Вечерю, онъ не рѣшится писать апостоловъ со своихъ товарищей, ибо это не духовно...

Предсѣдатель. Иконописецъ не рѣшится, но художникъ понимаетъ, что это вещь невозможная. Что касается костюмовъ, то въ библіотекѣ Академіи они къ услугамъ художниковъ, а вотъ чего нѣтъ въ Академіи, если откроется Отдѣлъ религіозной живописи, такъ это Отдѣла классическихъ манекеновъ для изученія складокъ и драпировокъ. Художникъ всегда старается, если по выходѣ изъ Академіи онъ не знаетъ, какъ драпировать святого, котораго онъ изображаетъ. Что касается лицъ, то это для каждаго художника большой вопросъ и чѣмъ болѣе глубокая личность передъ нимъ, тѣмъ, конечно, онъ долженъ быть болѣе образованъ и подготовленъ. Представьте изображеніе Христа,— нельзя Его изображать, какъ изображаютъ мастера съ улицы, тутъ должна быть подготовка, что очень важно, какъ для самихъ художниковъ, такъ и для русской страны. Страна ждетъ образованныхъ художниковъ, какъ для своихъ церквей и ея духовнаго значенія. Я думаю, что Академія не сдѣлаетъ ошибки, если введетъ подобный Отдѣлъ.

А. Ф. Афанасьевъ. Я совершенно присоединяюсь къ многоуважаемому г-ну Кошелеву, что, дѣйствительно, классъ религіозной живописи въ Академіи необходимъ не для того, чтобы научить писать святыхъ. Мы можемъ писать, какъ чувствуемъ, а кто не чувствуетъ можетъ писать кочанъ капусты. Кто же чувствуетъ, будетъ ли онъ писать съ натурщиковъ или товарищей, онъ создастъ то, что хотѣлъ создать. Тутъ обвиненіе въ томъ, что Академія не даетъ изображенія костюмовъ, обстановки, гдѣ бы можно было пережить жизнь, которая изображается. Но когда будутъ классы живописи религіозной, будутъ и руководители, т. е. тѣ лица, которыя укажутъ, гдѣ что взять, гдѣ найти исторію жизни святыхъ, исторію костюма, и художникъ уже не будетъ блуждать въ тѣхъ потемкахъ, въ которыхъ блуждаетъ сейчасъ. Съ другой стороны, нужно, чтобы, въ помощь этому классу, Академія или Археологическое Общество взяли на себя долю труда, чтобы до нѣкоторой степени повліять на Духовную Академію, гдѣ долженъ быть шире поставленъ вопросъ объ археологіи и гдѣ бы было обращено вниманіе на художественное воспитаніе духовенства, чтобы священникъ былъ болѣе эстетомъ и тогда не будетъ допускаться въ церкви живопись малярная. Я имѣю честь принадлежать къ средѣ иконописцевъ и мнѣ приходится скромно молчать о томъ, что я пишу иконы, ибо становишься наряду съ невѣжественными иконописцами, которые не получили образованія, которые имѣли возможность нѣсколько лѣтъ потереться около художниковъ и начинаютъ мазать. Я видѣлъ случай въ хорошей церкви по Ярославской ж. д., на Лосинномъ островѣ. Церковь эта носитъ внутри и снаружи характеръ петровскаго времени, но, о ужасъ... я увидѣлъ тамъ иконопись такую, которую нельзя было отнести ни къ религіозной, ни къ той, что вывѣшивается въ нашихъ иконныхъ лавкахъ. Спросилъ, кто писалъ. Говорятъ, это пишетъ маляръ, который краситъ стѣны. Я попросилъ, ради Бога, оставить старую, испорченную живопись. Вотъ когда мы постараемся это устранить, тогда ни одному художнику не будетъ стыдно сказать, что онъ занимается иконописью и онъ будетъ гордиться этимъ, какъ и тѣмъ, что онъ творитъ на выставку.

К. М. Ивановъ. Я нахожу, что историческая и церковная живопись—двѣ вещи разныя и говорить о ихъ сліяніи невозможно.

Предсѣдатель. Духовныя училища и Духовная Академія имѣютъ преподавателей рисованія, но этого недостаточно, и я думаю, самое важное вліяніе будетъ имѣть то, когда Академія признаетъ этотъ Отдѣлъ у себя съ такими же правами, какъ пейзажный или бытовой Отдѣлы. Именно благодаря тому, что Академія такъ относилась до сихъ поръ къ этому предмету, такъ относятся и батюшки въ разныхъ храмахъ: кто пріятный человѣкъ, тотъ и будетъ подрядчикомъ работъ. Несомнѣнно, что когда установится подобный Отдѣлъ и всѣ преподаватели будутъ имѣть нужныя свѣдѣнія, а если и не все будутъ знать, такъ какъ знать все невозможно, то во многомъ будутъ руководить знаніями, въ которыхъ нуждается ученикъ. Я полагаю, что вопросъ этотъ очень простой, и если ученикъ не знаетъ костюма того или другого вѣка, то преподаватель обязанъ ему сказать: пойдите туда-то и достаньте.

А. А. Куренной. Конечно, разъ мнѣ надо, я всегда узнаю, но, предположимъ, я живу въ Царевококшайскѣ, вѣдь въ Академіи я могу найти и взять, а тамъ я что могу? Вѣдь никакихъ изданій въ этомъ отношеніи, о которыхъ должна бы Академія позаботиться, у насъ нѣтъ. И не только объ этомъ, но и о пособіяхъ, изъ которыхъ иконописцы могли бы что нибудь извлечь, должна Академія позаботиться.

Предсѣдатель. Наши старые живописцы или иконописцы, дѣйствительно, владѣли этими знаніями, но они владѣли ими, подражая старой итальянской живописи, а затѣмъ это все пропало.

Слѣдовательно, возобновивъ этотъ Отдѣлъ, Академія справедливо поступила бы по отношенію къ своимъ художникамъ и къ странѣ. Страна наша нуждается въ такихъ художникахъ, какъ Васнецовъ, и ему подобныхъ, да притомъ когда талантъ возвышается, то возвышается и практическая сторона, и цѣны на его произведенія растутъ, онъ дѣлается недоступенъ даже большимъ городамъ. Если будетъ больше художниковъ, они будутъ болѣе доступны, и Россія будетъ идти въ уровень съ тѣми странами, гдѣ такъ усердно занимаются просвѣщеніемъ, и гдѣ нибудь въ глуши хорошо написанная картина или храмъ, росписанный просвѣщеннымъ художникомъ, дастъ намъ, можетъ быть, второго Брюллова или Рѣпина, а это большая находка.

А. Ф. Афанасьевъ. Вопросъ о желательныхъ изданіяхъ самъ собой разрѣшится, когда создастся такой классъ, такъ что и заставлять Академію не надо.

И. П. Козловъ. Мнѣ кажется, что если Съѣздъ Художниковъ признаетъ, что, если отдѣлы живописи пейзажной, бытовой, батальной и проч. имѣютъ право на существованіе и приносятъ пользу, то тѣмъ болѣе Отдѣлъ историческо-религіозной живописи имѣетъ право на свое существованіе, потому что для того, чтобы написать съ натуры пейзажъ, жанровую картину не нужно познаній глубокихъ, историческихъ, не нужно настроеній религіозно-мистическихъ, какъ при написаніи религіознаго содержанія картины или иконы. Мнѣ кажется, дѣйствительно, Отдѣлъ такой въ Академіи безусловно необходимъ. Если мы признаемъ, что это такъ, то намъ, Съѣзду, необходимо ходатайствовать передъ Академіей Художествъ о возстановленіи этого класса, какъ то было раньше.

А. П. Эйсснеръ. Я предложилъ бы, если Академія пойдетъ навстрѣчу этому благому начинанію, просить сдѣлать постановленіе такимъ образомъ, что не только изученіе на мѣстѣ, но для изученія старинной церковной живописи и фресокъ командировались молодые люди, которые будутъ интересоваться этимъ дѣломъ, и они могли бы быть посылаемы въ разные отдаленные концы великой Россіи для копированія, изученія и изслѣдованія остатковъ древняго христіанскаго искусства.

А. Ф. Афанасьевъ. Дѣло въ томъ, что на самомъ дѣлѣ это будетъ, потому что здѣсь широкое пособіе должна оказать церковная археологія, а ее можно изучать не путемъ репродукцій, а только путемъ изученія на мѣстѣ.

Предсѣдатель. Церковная археологія развита очень хорошо и профессора охотно приходятъ на помощь намъ, такъ что нужды въ этомъ не встрѣчается. Напримѣръ, Покровскій, Кондаковъ, Айналовъ, Георгіевскій и др. никогда не скупятся на совѣты.

А. П. Эйсснеръ. При Академіи существуетъ такая архитектурная комиссія по обмѣру памятниковъ древности; но разъ при архитектурномъ отдѣлѣ существуетъ комиссія по обмѣру и сохраненію памятниковъ не тлѣющихъ, какими являются памятники архитектуры, то отчего не учредить комиссіи для сохраненія памятниковъ тлѣющихъ, какими является живопись, такъ какъ они столько же значенія имѣютъ для живописца, какъ архитектура для архитектора. Въ прошломъ году я былъ въ этой комиссіи и слышалъ: «только архитектура важна, а живопись что»... И эти мнѣнія занесены въ протоколъ, ихъ можно прочесть. Мнѣ самому приходилось напоминать господамъ профессорамъ, что живопись и архитектура—это родныя сестры, и кто кого вызвалъ—это вопросъ. Отъ живописи ли произошла архитектура или отъ архитектуры живопись—большой вопросъ. Мнѣ кажется, и молодыя силы, которыя воспитываются въ Академіи Художествъ, будутъ имѣть возможность въ этихъ командировкахъ подышать свѣжимъ воздухомъ. Комиссія по обмѣру посылаетъ за небольшую сумму денегъ писать этюды съ церквей; но кого посылаютъ копировать и снимать фрески? Напримѣръ, не спросясь меня, мнѣ въ этомъ году назначенъ былъ юноша одинъ для совмѣстнаго путешествія со мной по Кавказу, по обмѣру. Такъ какъ я не спеціалистъ по архитектурѣ, то не бралъ на себя этой обузы. Я просилъ какъ нибудь это оформить, легализировать, что это значитъ «для совмѣстнаго путешествія»—долженъ ли я ему указывать, на что, по моему мнѣнію, слѣдуетъ обратить вниманіе или я долженъ быть проводникомъ и переводчикомъ? Но это такъ и осталось втунѣ. Комиссія говоритъ: дѣлайте то, что мы говоримъ, а что другіе желаютъ, это насъ не касается. Необходимо при Отдѣлѣ церковной живописи просить учредить такую комиссію, которая время отъ времени шла бы рука объ руку съ архитектурой. И такимъ образомъ шло бы и созданіе, и сохраненіе живописи. Вотъ резолюція по вопросу о необходимости поставить въ болѣе благопріятныя условія вопросъ о религіозно-исторической живописи въ Высшемъ Художественномъ Училищѣ».

Въ заключеніе Собраніе постановило: *ходатайствовать передъ Императорской Академіей Художествъ о возстановленіи въ ея стѣнахъ отдѣла исторической и религіозной живописи.*

.....

ПОѢЗДКА ВЪ БѢЛОВѢЖСКУЮ ПУЩУ ВЪ 1907, 1908 И 1909 гг. СЪ ЦѢЛЬЮ ОЗНАКОМЛЕНІЯ СЪ ФАУНОЙ И ФЛОРОЙ ДАННОЙ МѢСТНОСТИ.

Я. И. БРОВАРЪ.

(Засѣданіе 3 января 1912 г.).

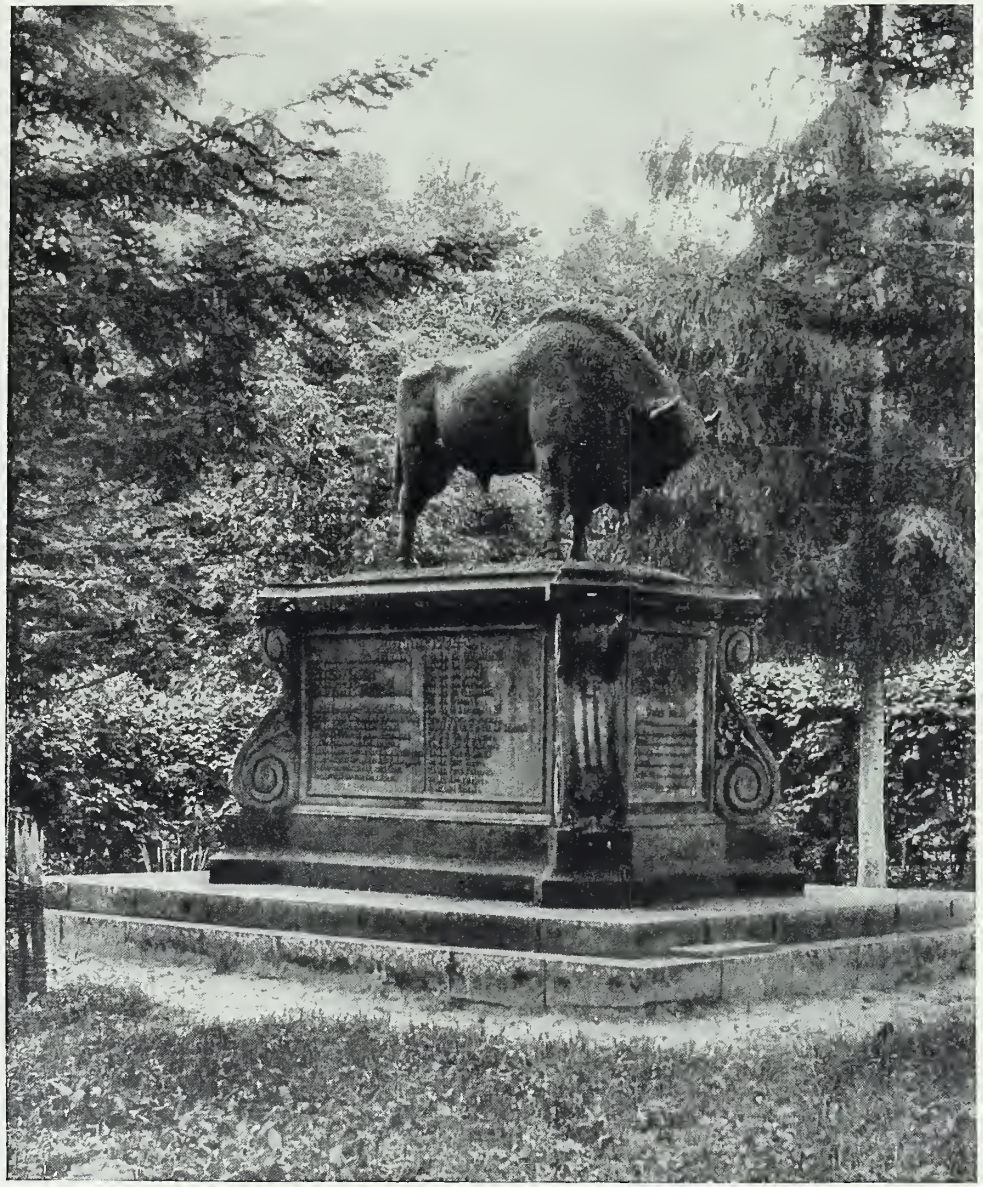
лишкомъ десять лѣтъ я искалъ счастливаго случая попасть въ Бѣловѣжскую пущу (Гродненской губ.) и, несмотря на мои частыя поѣздки по Крыму, Кавказу, Сѣверному и Южному, до горы Арарат, меня все же тянуло въ такой лѣсъ, который носилъ бы ясные слѣды величавой, таинственной красоты, красоты въ смыслѣ объема, долговѣчности деревьевъ. Эта для меня счастливѣйшая случайность представилась первый разъ въ 1907 г., когда я получилъ правительственное разрѣшеніе поѣхать туда писать этюды и дѣлать наброски для моей цѣли. Побѣдивъ препятствіе первой важности, я просилъ субсидію на эту поѣздку въ Совѣтѣ Академіи, на что Совѣтъ Академіи сначала рѣшилъ выдать 200 р., но потомъ измѣнилъ свое рѣшеніе, и мнѣ отказали въ этой субсидіи. Второй разъ я поѣхалъ туда же осенью 1908 г., послѣ чего въ октябрѣ, 15-го, открылъ свою первую отчетную выставку за десять лѣтъ художественной дѣятельности. По закрытіи выставки, я поѣхалъ въ третій разъ въ Бѣловѣжскую пущу въ январѣ 1909 г. Троекратное посѣщеніе Бѣловѣжской пущи привело меня къ слѣдующимъ соображеніямъ, о которыхъ имѣю честь доложить Всероссійскому Съѣзду Художниковъ:

1) Историческое прошлое Бѣловѣжской пущи.
2) Отношеніе русскихъ Государей къ Бѣловѣжской пущѣ.
3) Желательность созданія музея.

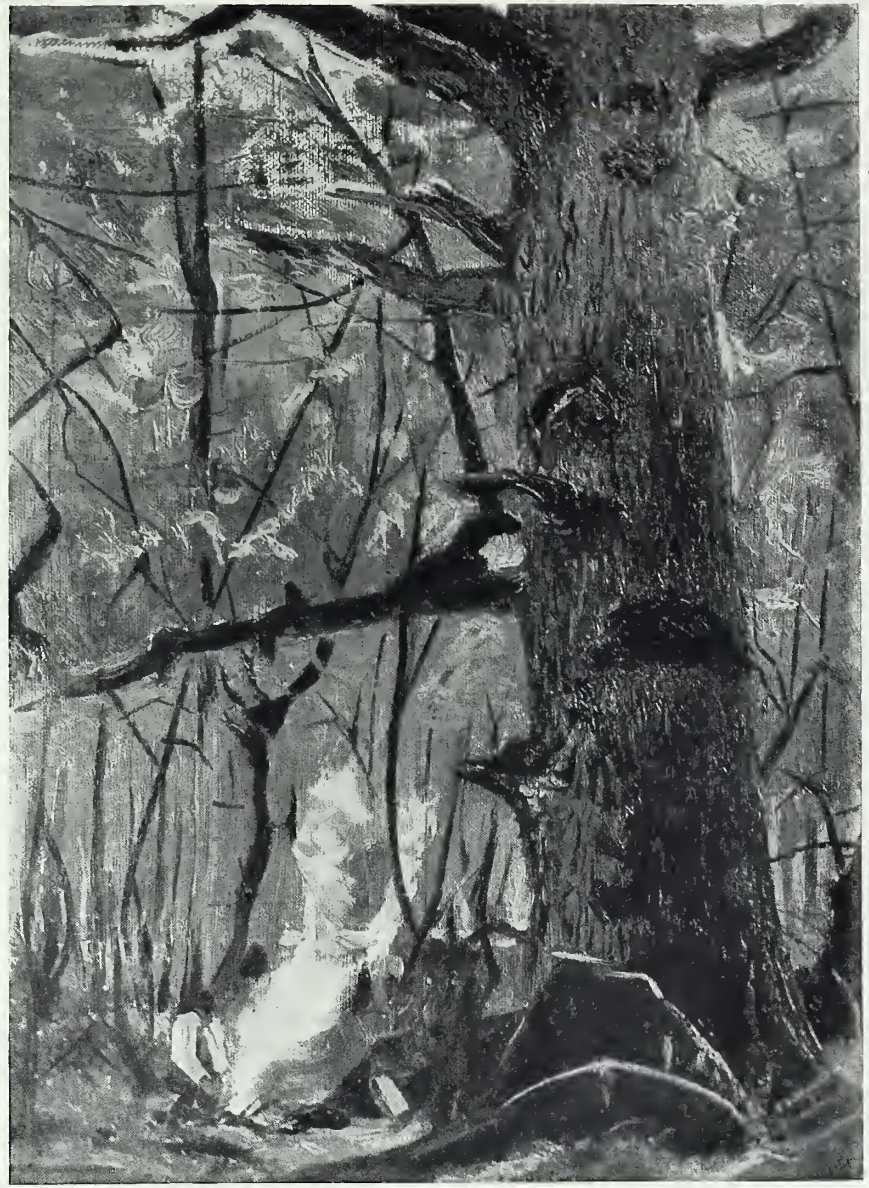
Въ отдаленную эпоху русскихъ удѣльныхъ князей, а именно въ княженіе Владиміра Святого, въ лѣтописи сказано, что въ 983 г. Владиміръ побѣдилъ племя ятвяговъ (ятвязи), населявшихъ теперешнюю пущу и занимавшихся звѣроловствомъ и торговлей шкуръ; въ другомъ же мѣстѣ той же лѣтописи упоминается о Бѣловѣжской пущѣ съ 927 года, слѣдовательно, скоро тысячу лѣтъ, какъ ведетъ свою исторію пуща, полная громаднаго интереса, но и до сихъ поръ недостаточно отмѣченъ этотъ памятникъ глубокой старины, этотъ замѣчательнѣйшій лѣсной оазисъ, поистинѣ составляющій гордость не только Россіи, но всей Европы! Русскимъ удѣльнымъ княземъ Владиміромъ Мономахомъ былъ заложенъ нынѣшній городъ Гродно или «Городно», такъ какъ лѣса и болота пущи тянулись въ тѣ времена не только по всей теперешней Гродненской губ., но и соединялись съ лѣсами сѣверо-западной Руси.

Въ позднѣйшую эпоху польскихъ королей здѣсь происходили пышныя придворныя охоты, о веденіи которыхъ сохранились до нашихъ дней не только описанія въ литературѣ, но и обелискъ Короля Августа III въ паркѣ Бѣловѣжскаго дворца. Такіе памятники, какъ Каменецкая башня или «Бѣлая Вѣжа», построенная въ 1275—1276 г. (Ипатьевская лѣтопись) Волынскимъ княземъ Владиміромъ Васильковичемъ для защиты основаннаго имъ города Каменца отъ нападенія ятвяговъ, заслуживаютъ самаго тщательнаго обереганія со стороны лицъ, любящихъ свою родину, свое историческое прошлое!

Если мы бросимъ бѣглый взглядъ, что было сдѣлано въ пущѣ, послѣ царствованія Императрицы Екатерины Второй съ присоединеніемъ Польши, то мы найдемъ, что, желая сохранить и оберечь на долгіе годы рѣдкую породу первобытнаго быка-зубра, Императоръ Александръ Первый, Именнымъ указомъ въ 1802 г., запретилъ истребленіе зубровъ, которые могли бы безъ этого повелѣнія безслѣдно исчезнуть. Въ царствованіе Императора Александра Второго выстроенъ въ пущѣ маленькій охотничій домикъ, который, съ предметами, относящимися къ тому времени, находится въ паркѣ Бѣловѣжскаго дворца. Въ память охоты (1860 г.) Императора Александра Второго былъ вылитъ бронзовый зубръ въ натуральную величину. Императоръ Александръ Третій проявилъ болѣе всѣхъ своихъ предшественниковъ личной иниціативы и любви къ пущѣ. Въ его царствованіе пуща перешла въ Удѣльное Вѣдомство и была раздѣлена на пять имѣній, впослѣдствіи разбита на верстовые ква-



Памятникъ «Зубръ» въ Бѣловѣжской пущѣ, поставленный въ память охоты Императора Александра II.



Бѣловѣжская пуща: 400-лѣтній дубъ. Этюдъ Я. И. Бровара.

Къ докладу Я. И. Бровара.

Бѣловѣжская пуща: Липа, 280 лѣтъ.
Этюдъ Я. И. Бровара.

Къ докладу Я. И. Бровара.

дратные участки, были проведены и засѣяны дороги, осушены болота, губившія вѣковой лѣсъ, проложены мосты и, наконецъ, выстроенъ Большой Бѣловѣжскій дворецъ (архит. графомъ де Рошефоръ). Есть основаніе думать, что, взявъ подъ свое высокое покровительство Бѣловѣжскую пущу, Государь Александръ Третій осуществилъ бы идею устройства мѣстнаго историческаго музея при Бѣловѣжскомъ дворцѣ, съ картинною галлереей, такъ какъ только Его Высокому Предначертанію обязанъ Петербургъ осуществленіемъ Національнаго музея; тѣмъ болѣе, что въ громадномъ паркѣ дворца нашлось бы мѣсто для подобнаго рода зданія, гдѣ могла бы быть устроена картинная галлерея, изображающая все, касающееся исторической жизни Бѣловѣжской пущи, съ отдѣломъ для портретовъ историческихъ лицъ, костюмовъ, оружія, домашней утвари, охотничьихъ принадлежностей, чучелъ животныхъ, роговъ и т. п. Со временемъ Бѣловѣжскій музей, съ картинной галлереей, могъ бы представлять громадное значеніе для рѣшенія историческихъ вопросовъ и культурный интересъ для всякаго туриста, который нашелъ бы здѣсь многое цѣнное изъ области уже не существующаго. Такіе дворцы-музеи встрѣчаются въ Европѣ. Хотя бытовая жизнь всей страны, подъ давленіемъ прогресса культуры, уже измѣнилась, но живой памятникъ глубокой старины все же хранитъ въ себѣ для народа воспоминанія о быломъ.

Человѣкъ издавна привыкъ любить и уважать лѣсъ; вспомнимъ языческія времена поклоненія дубамъ и жертвоприношенія въ священныхъ рощахъ, когда даже преступникъ избѣгалъ правосудія и мести, уходя подъ защиту этихъ лѣсныхъ великановъ. Не стараясь заглядывать въ далекое будущее, было бы очень грустно не сохранить для потомства, для исторіи страны, всю эту прекрасную лѣсную жизнь!

Мы видимъ, что четырехсотлѣтніе великаны-деревья, поражающія своей величественной красотой, стали уже рѣдки, такъ какъ при сильномъ вѣтрѣ они рушатся и, падая, тутъ же сгниваютъ или идутъ на дрова, а между тѣмъ сколько глубокаго впечатлѣнія производитъ на душу зрителя эта дивная природа, когда зимою, весь убранный серебристымъ инеемъ, стоитъ молчаливо прекрасный лѣсъ, и осенью, играя всевозможными яркими пятнами золотой листвы, пуща манитъ къ себѣ прогуляться по охотничьимъ тропамъ, гдѣ, что ни шагъ, то открываются взору все новыя, дивныя картины!

Итакъ, придвинулось то время, когда является счастливая возможность осуществить и почтить достойнымъ образомъ этотъ тысячелѣтній памятникъ глубокой старины, полный живого историческаго значенія для своей страны.

Докладъ Я. И. Бровара былъ выслушанъ Собраніемъ съ большимъ интересомъ. Докладчика привѣтствовалъ, отъ имени Гродненскаго студенческаго кружка С.-Петербургскаго Университета, предсѣдатель его, г. *Хлѣбцевичъ*. Вмѣстѣ съ тѣмъ, онъ высказалъ пожеланіе объ осуществленіи проектируемаго Я. И. Броваромъ Бѣловѣжскаго музея. «Организація этого музея, по его мнѣнію, необходима по соображеніямъ, во-первыхъ, историческимъ, потому что этотъ уголокъ самый интересный во всемъ С.-З. краѣ. Тутъ не только совершались историческія пертурбаціи государства Литовскаго, но тутъ имѣются и остатки древности, глубокой старины. Во-вторыхъ, этотъ край интересенъ и съ спеціальной стороны. Вѣдь замѣчается исчезновеніе не только зубровъ, но и исчезновеніе лѣса и, какъ выяснили комиссіи, командированныя для изслѣдованія вымиранія зубровъ, причина здѣсь не только внѣшняя, но и внутренняя. Она кроется въ гнилостности почвы, благодаря которой развивается внутренній паразитизмъ зубровъ Distomum hepaticum, составляющій около 75% заболѣваній. Необходимо и съ соціальной стороны поднять вопросъ о томъ, что Бѣловѣжская пуща скоро исчезнетъ изъ за хищническаго отношенія къ ней мѣстныхъ крестьянъ, истребляющихъ лѣсъ. Такимъ образомъ, организація музея необходима въ смыслѣ сравненія культуры и въ смыслѣ стимула къ сознанію, въ смыслѣ пониманія красоты первобытной природы и остатковъ старины».

Въ заключеніе Собраніемъ были приняты слѣдующія предложенія докладчика:

I. *О свободномъ доступѣ художниковъ во всѣ мѣстности Европейской и Азіатской Россіи:* а) *извѣстныя своими красотами природы*, б) *извѣстныя своими памятниками и* в) *связанныя съ историческими событіями и преданіями. Такой доступъ художникамъ долженъ быть предоставленъ, по праву ихъ, Императорской Академіей Художествъ, какъ единственнымъ оффиціальнымъ учрежденіемъ Имперіи, имѣющимъ своею прямою цѣлью не только насажденіе родного искусства, но и культурное воспитаніе. По соглашенію со всѣми министерствами, Академія должна выдавать художникамъ билеты на опредѣленныя цѣли.*

II. *Любовь народа и русскихъ Государей къ Бѣловѣжской пущѣ, какъ гармоничное цѣлое, настоятельно требуетъ охраны въ полномъ объемѣ памятниковъ старины, а потому*

III. *Желательно устройство музея-памятника для сохраненія потомству исторіи и старины.*

.....

О нѣкоторомъ безплатномъ пользованіи натурой.

Ю. И. Рѣпинъ.

(Засѣданіе 3 января 1912 г.).

При теперешнемъ состояніи художниковъ и при желаніи поднять уровень развитія и дать каждому изъ нихъ возможность выразиться въ картинахъ, хорошо бы сдѣлать при Академіи Художествъ очередную запись на натуру. Записавшійся получаетъ ее, когда дойдетъ его очередь, ставитъ въ свою позу и дѣлаетъ рисунокъ, который такъ необходимъ для его картины.

Напримѣръ, мы судимъ произведенія Врубеля и его недостатки въ пропорціяхъ; но вѣдь его большая картина «Демонъ» была продана за 200 руб. Можно ли при такой оцѣнкѣ труда нанять еще натуру.

Въ натурѣ нуждаются многіе художники, не имѣя средствъ нанять ее, а потому хорошо бы завести очередную запись на натуру, сперва хотя и въ скромныхъ размѣрахъ.

Предложеніе Ю. И. Рѣпина возбудило оживленныя пренія, въ которыхъ приняли участіе *А. Ф. Афанасьевъ*, *А. Е. Бѣлогрудъ*, *М. М. Перетятковичъ*, *проф. Н. А. Кошелевъ*, *С. А. Власовъ*, *Я. И. Броваръ* и *И. Г. Рыбаковъ*.

А. Ф. Афанасьевъ. Вы не совсѣмъ ясно выразились: для кого, кому и кто ставитъ? Для здѣсь занимающихся или вообще для художниковъ?

Ю. И. Рѣпинъ. Вообще. Я могу пояснить. Напримѣръ, бываютъ свободные натурщики, художники же испытываютъ нужду въ нихъ, я самъ эту нужду испыталъ, а пользоваться имп не могутъ. Слѣдовало бы имѣть запись на натурщиковъ, чтобы, когда дошла до меня очередь, я могъ бы, хотя три часа въ день, имѣть натуру въ своемъ распоряженіи. Вѣдь этого бываетъ достаточно иногда для цѣлой картины, и вотъ желательно, чтобы запись была доступна для всѣхъ, и учениковъ Академіи, и не учениковъ. Это имѣетъ громадное значеніе, и Врубель былъ бы не тѣмъ художникомъ, если бы имѣлъ возможность рисовать съ натуры. А вѣдь его трудъ какъ цѣнили?.. Его «Панъ» былъ проданъ за 200 рублей—можно ли при такой оцѣнкѣ труда нанять натуру, а мы еще судимъ его недостатки...

А. Ф. Афанасьевъ. Относительно этого позвольте сказать, что тотъ же «Панъ» пошелъ потомъ за 5.000 р. Вѣдь это дѣло игры случая...

Ю. И. Рѣпинъ. Нѣтъ, онъ бы вылился въ другія формы, и тогда не могли бы придираться къ нему.

А. Е. Бѣлогрудъ. Мнѣ кажется, что есть большой смыслъ присоединиться къ предложенію Рѣпина. Мы знаемъ, что большинство молодыхъ художниковъ необезпечено, и по окончаніи Академіи уже не можетъ пользоваться натурой и пособіями. Я не говорю, конечно, о талантахъ и большихъ людяхъ, я говорю о среднемъ уровнѣ. Мысль Рѣпина въ томъ—почему ученикамъ Академіи предоставляются такія хорошія условія, а по окончаніи Академія совершенно закрываетъ передъ ними двери и уже ничего общаго съ ней не остается. Вѣдь для Академіи не было слишкомъ обременительно, если бы было отведено помѣщеніе, гдѣ бы художники и скульпторы на первыхъ порахъ могли пользоваться натурой. Въ этомъ смыслѣ я поддерживаю предложеніе Ю. И. Рѣпина.

М. М. Перетятковичъ. Вы хотите создать при Академіи нѣчто постоянное для безплатнаго пользованія натурой и поэтому Академія имѣетъ право или должна, какъ хотите формулируйте,—лицамъ, желающимъ безплатно пользоваться натурой, предоставлять таковую въ опредѣленномъ порядкѣ записи. Если составляется списокъ желающихъ, то будутъ опредѣленные дни для права пользованія всѣхъ, кто желаетъ изъ окончившихъ и изъ свободныхъ художниковъ?

Ю. И. Рѣпинъ. Да, чтобы былъ общій классъ съ натурщиками, хотя по вечерамъ.

А. Ф. Афанасьевъ. Меня смущаетъ то, что вы хотите предоставить право пользованія натурой всѣмъ. Вѣдь это такъ широко, такъ многосложно, что едва ли, дѣйствительно, добьется очереди тотъ,

у кого вопіющая нужда. Теперь вѣдь среди художниковъ есть лица, которыя нынче встанутъ и думаютъ: что мнѣ дѣлать? Дай я буду художникомъ. И такихъ лицъ много.

Ю. И. Рѣпинъ. Вотъ я и не хотѣлъ, поэтому, поднимать вопросъ, что если разъ въ годъ до меня дойдетъ очередь, то это меня не устроитъ.

Предсѣдатель (Проф. Н. А. Кошелевъ). Проведя такое пожеланіе, вы предоставите это преимущество для петербуржцевъ. Но почему же Академія будетъ такъ милостива къ тѣмъ, которые живутъ здѣсь и имѣютъ возможность скорѣе получить натуру, чѣмъ въ провинціи. Въ провинціи нужда гораздо сильнѣе, и въ правѣ ли тѣ лица, которыя окончили курсъ въ Академіи, требовать отъ нея такой заботы, чтобы она поддерживала и дальше. Мнѣ кажется это слишкомъ большое требованіе.

А. Ф. Афанасьевъ. Я присоединяюсь къ мнѣнію Предсѣдателя, оно неопровержимо. Чѣмъ я виноватъ, что живу въ провинціи и не могу пользоваться услугами Академіи?

М. М. Перетятковичъ. Въ виду того, что этотъ вопросъ связанъ съ экономической стороной, можетъ быть, его слѣдуетъ перенести въ тотъ Отдѣлъ, гдѣ занимаются вопросомъ взаимопомощи художниковъ и о предоставленіи имъ средствъ. Можетъ быть, Николай Андреевичъ правъ, что это будетъ затруднительно для Академіи. Вѣдь физически невозможно предоставить всѣмъ широкое пользованіе, поэтому лучше этотъ вопросъ перенести въ ту секцію, которая занимается вопросомъ взаимопомощи, тамъ будетъ болѣе подходящій для него грунтъ. Вѣдь эта сфера другой компетенціи, не Академіи, а Общества или Союза Взаимопомощи Художниковъ.

А. Ф. Афанасьевъ. Я не совсѣмъ увѣренъ, что это осуществится. Натурщика, можетъ быть, поставимъ, но вѣдь у васъ бываетъ потребность нарисовать не только человѣка, но нарисовать его въ костюмѣ, а гдѣ вы костюмы возьмете для всѣхъ?

Ю. И. Рѣпинъ. Очень много значитъ не костюмъ, а нарисовать человѣка, его пропорціи, дать первый набросокъ.

Предсѣдатель. Такъ вѣдь это дѣлается въ Академіи, этому и учатся.

С. А. Власовъ. Разговоръ идетъ о столицѣ, а представьте положеніе художника въ провинціи. Что онъ тамъ будетъ дѣлать, онъ не можетъ пользоваться натурой никоимъ образомъ и обходится безъ натуры. Выходитъ такъ, что при однихъ условіяхъ возможно работать художнику, а при другихъ нельзя. Вотъ я обхожусь же въ провинціи, какъ, вѣроятно, и всѣ академисты. Но почему Академія должна постоянно только и думать о томъ, чтобы помочь, помочь совершенно самостоятельнымъ художникамъ, а что же будутъ дѣлать тѣ, которые не получили правъ?..

Я. И. Броваръ. Не знаю, какъ теперь натурщики получаютъ—по-мѣсячно или нѣтъ? Въ мое время были мѣсячные натурщики и ихъ дежурство бывало иногда черезъ мѣсяцъ. Въ этотъ свободный мѣсяцъ, они шли къ тѣмъ художникамъ, которые приглашали ихъ за особую плату, по соглашенію, напр., художники Новоскольцевъ, Загорскій и др. Теперь времена нѣсколько измѣнились и условія жизни тоже мѣняются. Поэтому я нахожу, что по Уставу 1893 г. вся жизнь Академіи обставлена лучше, чѣмъ въ наше время, и натурщики также. Вотъ поэтому я думаю, что, не принося ущерба Академіи, начальство могло бы своимъ распоряженіемъ назначить незанятыхъ натурщиковъ стоять для желающихъ. Казалось бы, никому ущерба отъ этого не было бы, только можетъ быть недоволенъ самъ натурщикъ, но вѣдь онъ оплаченъ, получаетъ жалованье, казенную квартиру и, вмѣсто того, чтобы зарабатывать вдвойнѣ, онъ будетъ отрабатывать свое жалованье. Вотъ въ такомъ смыслѣ и я поддерживаю предложеніе Ю. И. Рѣпина. Начальство Академіи, въ данномъ случаѣ г. Андреевъ, можетъ черкнуть списокъ, что въ такіе-то и такіе-то часы натурщикъ можетъ быть предоставленъ въ ваше распоряженіе.

А. Ф. Афанасьевъ. Я думаю, что Съѣздъ слишкомъ перегрузитъ Академію.

Предсѣдатель. Пойдутъ новыя смѣты, новыя соображенія. Теперь поставить натурщика не такъ легко, какъ въ то время, о которомъ вы говорите: теперь они поголовно заняты и, за исключеніемъ праздничныхъ дней, ихъ нельзя заставить стоять. Вѣдь теперь учениковъ втрое прибавилось противъ того времени, когда г. Броваръ былъ въ Академіи. Теперь три параллельныхъ класса и у натурщиковъ совсѣмъ времени нѣтъ. Несомнѣнно, ихъ можно достать, но имъ надо платить.

А. Ф. Афанасьевъ. Разъ есть натурщики, каковые оплачиваются, разъ они свободны, то не лучше ли мѣстнымъ группамъ художниковъ обратиться въ Комитетъ Академіи съ тѣмъ, чтобы она предоставила въ ихъ распоряженіе, свободныхъ отъ занятій въ классѣ, натурщиковъ.

Предсѣдатель. А если ихъ потребуетъ одинъ изъ конкуррентовъ, отнимать нельзя.

И. Г. Рыбаковъ. Заработокъ ихъ и такъ не великъ, и отнять у нихъ нѣсколько рублей нельзя.

Предсѣдатель. Какъ я вспоминаю, въ Берлинѣ существуетъ Вольная Академія. Тамъ одно лицо нанимаетъ помѣщеніе и даетъ натурщиковъ въ костюмахъ и безъ костюмовъ, но на это каждому пользующемуся нужно записаться и вносить плату.

Вѣдь натурщикъ теперь не такъ дорого стоитъ—30, 40 коп., съ оплатой проѣзда.

С. А. Власовъ. А раньше приходилось оплачивать и проѣздъ, и угощеніе, и тогда мы не нуждались въ натурщикахъ, всегда можно было получить ихъ отъ Академіи.

М. М. Перетятковичъ. Я бы не связывалъ этого вопроса тѣсно съ Академіей и предложилъ бы такъ формулировать: предоставить союзу художниковъ, въ частности для Петербурга это будетъ Академія, подумать о томъ, какъ облегчить полученіе натуры, а Академію этимъ не перегружать.

Собраніе, согласившись съ пожеланіемъ докладчика, *чтобы въ Академіи Художествъ существовала безплатная натура для пользованія въ извѣстное время каждымъ желающимъ*, постановило, что *вопросъ этотъ долженъ быть болѣе разработанъ въ подлежащихъ обществахъ.*

О ЛЬГОТНОМЪ ТАРИФѢ ДЛЯ ПЕРЕВОЗКИ ПО ЖЕЛѢЗНЫМЪ ДОРОГАМЪ КАРТИНЪ ДЛЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХЪ ВЫСТАВОКЪ И ДЛЯ ЛИЦЪ, СОПРОВОЖДАЮЩИХЪ ИХЪ.

С. М. ПРОХОРОВЪ.

(«ОБЩИНА ХУДОЖНИКОВЪ»).

(Засѣданіе 3 января 1912 г.).

Изобразительное искусство всегда было лучшимъ проводникомъ идей въ народныя массы; его языкъ понятенъ огромному большинству человѣчества. Всякое произведеніе искусства порождаетъ въ человѣкѣ извѣстныя переживанія, питаетъ его душу, облагораживаетъ характеръ, дѣлая тѣмъ самымъ полнѣе, прекраснѣе и ярче его внутреннюю духовную жизнь. Это—такая истина, противъ которой едва ли можно что либо возразить. При общемъ культурномъ развитіи каждаго народа, въ немъ попутно съ этимъ подымается интересъ и къ произведеніямъ искусства.

Если, въ частности, приглядѣться къ нашей русской народной жизни, то можно, не напрягая вниманія, замѣтить въ ней повышенный интересъ въ сторону искусства. Съ развитіемъ грамотности, а отсюда и знаній въ нашемъ народѣ, заброшенномъ отъ художественныхъ центровъ на сотни и тысячи верстъ, зарождается потребность въ эстетическихъ переживаніяхъ; съ чувствомъ глубокаго удовлетворенія можно отмѣтить, что его душа готова къ воспріятію красотъ изобразительнаго искусства.

Становится яснымъ, что нужда въ широкой популяризаціи искусства назрѣла настолько, что настоятельно требуетъ своего разрѣшенія въ положительномъ смыслѣ. Я полагаю, что намъ, художникамъ, близко стоящимъ къ дѣлу искусства, необходимо сдѣлать въ этомъ направленіи все, что мы можемъ. Это нашъ долгъ передъ народомъ, изъ котораго мы вышли, въ семьѣ котораго мы живемъ. Я увѣренъ въ вашемъ согласіи со мной, что одна изъ болѣе дѣйствительныхъ мѣръ къ популяризаціи искусства среди народа—это устройство художественныхъ выставокъ въ отдаленныхъ провинціяхъ нашего обширнаго отечества. Преслѣдуя эту цѣль, «Община Художниковъ», делегатомъ которой я имѣю честь быть, неоднократно дѣлала передвижныя выставки въ провинціяхъ; дѣлали ихъ и наши извѣстные «Передвижники», различныя художественныя общества и отдѣльныя лица—художники. Но этого недостаточно, потому что выставки являлись въ извѣстномъ районѣ, почти не попадая вдаль и глубину нашей родины. Думаю, что не ошибусь, если скажу, что главнымъ тормазомъ этому художественно-просвѣтительному дѣлу всегда были большія практическія неудобства, въ смыслѣ дороговизны перевозки по желѣзнымъ дорогамъ художественныхъ произведеній; особенно это даетъ себя чувствовать, если требуется провести ихъ на дальнее разстояніе, какъ разъ туда, гдѣ въ этомъ ощущается большая необходимость.

Какъ иллюстрацію къ этому вопросу, приведу слѣдующій примѣръ: положимъ, надо устроить художественную выставку картинъ въ г. Томскѣ и Иркутскѣ. Разсмотримъ, во что обойдется перевозка туда картинъ изъ Петербурга и обратно.

На основаніи «льготнаго тарифа № 78—1901 г.», помѣщеннаго подъ № 35 въ «сводѣ льготныхъ тарифовъ», изд. 1907 г., за провозъ художественныхъ произведеній взимается по 10 коп. съ вагона и версты. Принимая во вниманіе 3.819 верстъ между Петербургомъ и Томскомъ, видимъ, что провозная плата выразилась въ 381 р. 90 к. въ одинъ конецъ, а въ оба—763 руб. 80 коп.; если же плата производится съ пуда, то 2 р. 26 к. придется помножить на число пудовъ художественнаго груза, малой скорости.

Отъ Петербурга до Иркутска, по первому примѣру, за 5.240 верстъ придется уплатить желѣзной дорогѣ 524 р. въ одинъ конецъ, а въ оба—1.048 руб. А плата по-пудно=2 руб. 65 коп. за пудъ.

Изъ приведенныхъ примѣровъ, мнѣ думается, ясно видно, насколько трудно художникамъ провести въ жизнь идею широкой популяризаціи искусства въ наши народныя массы.

Такимъ образомъ, сознавая, съ одной стороны, всю тяжесть денежныхъ затратъ, не позволяющихъ художникамъ устраивать выставки въ провинціяхъ, съ другой—необходимость этихъ выставокъ, мы должны просить содѣйствія нашего Правительства о пониженіи провозной платы за художественныя произведенія, предназначенныя для названныхъ выше выставокъ, до $^1/_{100}$ коп. съ пуда и версты и при попудной перевозкѣ,—малой скоростью.

Ходатайствовать также и о томъ, чтобы съ двухъ лицъ, сопровождающихъ эту выставку, плата за проѣздъ всего разстоянія была бы понижена до $^1/_4$ номинальной стоимости билета.

Я увѣренъ, что только при такихъ условіяхъ будетъ возможна широкая художественно-просвѣтительная дѣятельность, и только тогда искусство, какъ облагораживающее начало, могучей, освѣжающей душу волной, докатится до своей конечной цѣли — до народа, въ самомъ огромномъ смыслѣ этого слова.

Докладъ С. М. Прохорова вызвалъ большое сочувствіе. Въ оживленныхъ преніяхъ приняли участіе *А. Ф. Афанасьевъ, И. Г. Рыбаковъ, М. М. Перетятковичъ, А. П. Эйсснеръ, проф. Н. А. Кошелевъ, В. Н. Курицынъ* и *С. А. Власовъ*.

А. Ф. Афанасьевъ. Совершенно вѣрно. Докладчикъ высказался относительно пониженія желѣзнодорожнаго тарифа для художественныхъ произведеній. Мнѣ, напр., въ прошломъ году пришлось столкнуться съ такимъ явленіемъ: пришлось на выставку въ Кіевъ отправлять картины, и я сдѣлалъ справку въ транспортной конторѣ относительно тарифа. Мнѣ сообщили очень высокую сумму, въ виду того, что я отправлялъ довольно много. Я спросилъ на станціи по телефону и отвѣтъ дали очень неясный. Пришлось поѣхать самому и обратиться къ кассиру багажнаго отдѣленія. Онъ направилъ меня въ Правленіе, гдѣ все извѣстно и все разскажутъ. Здѣсь мнѣ сообщили довольно радостную вѣсть, что существуетъ такой тарифъ, благодаря которому можно отправить вещи багажомъ, что, конечно, желательно, чтобы ихъ не тормошили и не перекидывали. Говорятъ, существуетъ такой тарифъ, по которому художественныя и печатныя произведенія отправляются по 70—80 коп. Я поблагодарилъ за свѣдѣнія, для меня это было уже не такъ тягостно, и улыбалось, что вещи будутъ доставлены во-время. Но тутъ пришлось столкнуться съ дѣйствительностью. Привожу вещи, — говорятъ сейчасъ этого нельзя сдѣлать...—Вы вчера же мнѣ сказали, что можно...—Да, говоритъ, не знали, какія художественныя вещи—мы думали, газеты... Я говорю,—какъ же, газеты вы находите возможнымъ отправлять въ интересахъ издателя, а почему же не дѣлаете того же для художниковъ. У насъ, говорятъ, нѣтъ на это разрѣшенія. — Можетъ быть, это не вѣрно? — Нѣтъ, вѣрно, и притомъ, если вы отправляете старыя, то заплатите ту же сумму, какъ и за багажъ, а вотъ новыя изъ типографіи по льготному тарифу. — Дѣйствительно, если періодическія изданія отправляются по удешевленному тарифу, то, я думаю, должны согласиться въ этотъ же тарифъ принять и художественныя произведенія.

И. Г. Рыбаковъ. Какъ представитель Художественнаго Общества, долженъ сказать, что это наше больное мѣсто. Чтобы устроить выставку въ провинціи, мы приглашаемъ всѣхъ художниковъ столичныхъ, а чтобы они приняли участіе, провозимъ ихъ картины на свой счетъ. Благодаря этому, выставки у насъ всегда даютъ дефицитъ. Такъ что я вполнѣ присоединяюсь къ мнѣнію докладчика, чтобы это было принято во вниманіе и выражено соотвѣтствующее пожеланіе отъ Съѣзда.

М. М. Перетятковичъ. Кромѣ картинъ, на выставки посылаются и скульптурныя произведенія на конкурсы—для нихъ тоже желательно понизить тарифъ.

А. Ф. Афанасьевъ. Просилъ бы добавить еще, чтобы отправка была обязательно багажомъ, иначе ваши вещи могутъ перекидывать, перебрасывать...

М. М. Перетятковичъ. Но могутъ быть такіе случаи, напр., отправка всей выставки, что займетъ нѣсколько вагоновъ—это невозможно отправлять багажомъ.

А. П. Эйсснеръ. Не дальше, какъ этой весной мнѣ случилось отправить картины, и я узналъ разницу между большой скоростью, багажомъ и малой скоростью. Это три вещи разныя. Разница между малой скоростью и большой—сравнительно небольшая, но разница между большой скоростью и багажомъ—колоссальная, въ 10—15 разъ. Весной я отправлялъ заказныя работы въ Севастополь, и мнѣ малой скоростью стоило бы 47 рублей, а багажомъ выходило, со страхованіемъ, что-то около 300 р. Я долженъ былъ телеграммой запросить, разрѣшается ли это сдѣлать—мнѣ это разрѣшили, и я послалъ. Такъ какъ при выдачѣ мнѣ дубликата случилось несчастье съ посланнымъ, который долженъ былъ его мнѣ доставить,—онъ упалъ съ трамвая, а дубликатъ попалъ подъ трамвай и былъ раздавленъ,—то явилась задержка, и я отправился къ начальнику Управленія. Послана была телеграмма, и все пошло въ Севастополь экспрессомъ и дошло такъ быстро, что будто бы я самъ довезъ. Отправка товара багажомъ еще дороже, потому что обусловливается, во-первыхъ, количество пудовъ, упаковка и объемъ. Конечно, необходимо понизить тарифъ, но это дѣло для насъ очень трудно проводимо въ жизнь, потому что на это есть особая тарифная комиссія при Министерствѣ Путей Сообщенія.

А. Ф. Афанасьевъ. Я хотѣлъ добавить, чтобы былъ удешевленъ тарифъ не только по желѣзнымъ дорогамъ, но и по рѣчнымъ сообщеніямъ.

М. М. Перетятковичъ. Вообще—тарифъ при перевозкѣ.

Предсѣдатель (Проф. Н. А. Кошелевъ). Необходимо просить Съѣздъ ходатайствовать передъ подлежащими вѣдомствами о пониженіи тарифа при перевозкѣ художественныхъ произведеній по всѣмъ путямъ сообщенія.

В. Н. Курицынъ. За-границей всѣ экспоненты пользуются льготой для провоза на выставки. Нельзя ли такъ формулировать: обычную перевозку международныхъ сообщеній распространить и на мѣстныя.

М. М. Перетятковичъ. Необходимо ходатайствовать о пониженіи тарифа повсемѣстно.

А. П. Эйсснеръ. Повсемѣстно по Россіи багажомъ, но съ пониженнымъ тарифомъ.

М. М. Перетятковичъ. Вы понизите на багажъ, а будете отправлять вагоны, и вамъ скидки не сдѣлаютъ. Поэтому я предлагалъ бы поставить вопросъ болѣе широко: вообще ускорить перевозку и удешевить тарифъ. Для багажа будетъ одно, для большой скорости—другое. Иногда вы согласитесь, чтобы отправили въ товарномъ вагонѣ, но чтобы это было дешевле. Загромождать сейчасъ вопросъ рѣшеніемъ такихъ техническихъ деталей—неудобно.

С. А. Власовъ. Если сказать опредѣленно — багажомъ, это значитъ связывать себя по рукамъ и ногамъ.

Въ заключеніе Собраніе приняло слѣдующую резолюцію:

Ходатайствовать передъ подлежащими вѣдомствами о льготномъ тарифѣ по всѣмъ путямъ сообщенія для художественныхъ произведеній, отправляемыхъ на выставки, и для лицъ, сопровождающихъ эти произведенія.

.....

ЧТО НУЖНО НАСТОЯТЕЛЬНО ХУДОЖНИКАМЪ, ВЪ СЛУЧАѢ НЕСЧАСТЬЯ, КАКЪ НАПРИМѢРЪ, ПОТЕРЯ 108-ю ХУДОЖНИКАМИ НА ВЫСТАВКѢ ВЪ АМЕРИКѢ, ВЪ САНЪ-ЛУИ, БОЛѢЕ 600 ПРОИЗВЕДЕНІЙ.

Проф. Н. А. КОШЕЛЕВЪ.

(Засѣданіе 31 декабря 1911 г.).

ъ 1905 году Россія приняла предложеніе участвовать на Международной Выставкѣ въ Америкѣ, въ гор. Санъ-Луи. Между фабричными и заводскими произведеніями, предполагалось участіе и художественныхъ произведеній. Императорская Академія Художествъ приготовляла своимъ выборомъ лучшія современныя произведенія къ отсылкѣ—какъ послѣдовало объявленіе Японской войны и тогда оффиціальное участіе русскихъ оказалось невозможно.—На сцену тогда выступаетъ Поставщикъ Императорскаго Двора, мѣховщикъ Гринвальдъ съ предложеніемъ—на свои средства отправить всѣ картины и иныя художественныя произведенія, устроить на положенное время выставку съ необременительнымъ для художниковъ условіемъ, въ случаѣ продажи какихъ-либо работъ. Министерство Финансовъ согласилось признать его услуги и безвозмездно уступило ему, Гринвальду, тотъ павильонъ—что былъ выстроенъ на казенный счетъ для той же цѣли.

Баронъ Розенъ, уполномоченный посолъ при С.-А. Правительствѣ—взялъ, т. е. принялъ выставку Русскихъ художниковъ подъ свое покровительство. Картины принимались на Невскомъ просп., въ старинной фирмѣ мѣхового магазина Гринвальда — самимъ Гринвальдомъ, по подписаніи имъ условія.

Когда насталъ срокъ открытія выставки, каждый изъ участвующихъ получилъ изъ Америки отъ барона Розена приглашеніе на открытіе, гдѣ стояло написанное ясно приглашеніе отъ Покровителя выставки—отъ барона Розена.

Никто не могъ предполагать обмана или подлога—всѣ вѣрили... и ждали до конца. Всѣхъ художниковъ, принявшихъ участіе, 108 лицъ—съ болѣе чѣмъ 600 произведеній.

Близко къ концу срока, назначеннаго для закрытія выставки,—дошелъ слухъ, что имѣются проданныя картины и называли авторовъ, но отъ Гринвальда самого вѣстей не было никакихъ, денегъ за проданныя картины ихъ авторамъ, согласно договору, онъ не высылалъ. На посылаемыя письма отвѣта не было тоже. Началось сомнѣніе, но Гринвальдъ былъ далеко—какъ его достать. Наконецъ, получается письмо каждымъ авторомъ съ вопросомъ—не согласится ли художникъ перевести картины въ Нью-Іоркъ. Такъ какъ стоитъ въ океанѣ страшно бурное время, не безопасное для перевозки картинъ, то за это время можетъ быть выставка и показана въ Нью-Іоркѣ, и не безъ пользы, быть можетъ, для всѣхъ. Почти всѣ художники дали свое согласіе на новую выставку, но съ точнымъ опредѣленнымъ уговоромъ—по окончаніи вернуть картины и другія произведенія домой, въ Россію.

Отсюда началась та драма, раззорившая довѣрчивыхъ, всегда неопытныхъ въ жизни художниковъ, и тутъ совершено униженіе и русскаго художника и его родного, дорогого искусства. Всѣ письма, просьбы къ нашему Представителю, барону Розену, канули, какъ въ бездонное болото, и никогда никто не имѣлъ счастія получить отвѣта.

Волнуясь и горюя, не знали что дѣлать, наконецъ, удалось собраться, и тутъ рѣшено начать хлопотать у сильныхъ міра и властей. И счастье такъ было благопріятно, что уполномоченные имѣли возможность представить свое великое горе Государю Императору, и солнце радостно послало намъ лучъ свѣта. Государю угодно было милостиво принять нашу горькую жалобу, и Онъ начерталъ—*«Художникамъ слѣдуетъ помочь»!*

Окрыленные вѣрой, что мы имѣемъ защиту и заступника, обратились къ Министерствамъ: въ одномъ отклонили, въ другомъ г. Извольскій обѣщалъ справиться, сдѣлать все, что можно.... Прошло два года, томительныхъ и невѣроятно безсвязныхъ, относительно слуховъ, выставки. Наконецъ, насъ, участниковъ, пригласили въ Министерство Иностранныхъ Дѣлъ и послѣ двухъ совѣщаній дали слѣдующую резолюцію: «Такъ какъ всѣ произведенія, бывшія на выставкѣ въ Санъ-Луи, Гринвальдомъ объявлены его собственностью, то они подлежали оплатѣ пошлинъ. Денегъ у Гринвальда на уплату нѣтъ, поэтому легко теперь ихъ выручить, но для этого, по законамъ Американскимъ, нужно будетъ

доказать судебнымъ порядкомъ, что картины и прочее не собственность Гринвальда, а наше, авторское. Все оцѣнено было болѣе 600.000 рублей. Съ этой суммы необходимо уплатить адвокату 10 процентовъ за веденіе дѣла—эта самая меньшая плата въ Америкѣ. Министерство рекомендовало извѣстнаго Министерству человѣка, и надѣялось на успѣхъ дѣла, и ежели намъ угодно внести требуемую сумму, то дѣло будетъ немедленно начато. Къ этой суммѣ придется еще прибавить, сказали намъ, расходы по суду и перевозкѣ вещей обратно. Когда же мы, озадаченные суммой, которой внести не можемъ, указали на Милостивыя слова нашего Государя, намъ отвѣтили: «Источникъ намъ не указанъ, а своихъ Министерство не имѣетъ». И радостный лучъ свѣта, блеснувшій въ Милостивыхъ словахъ Монарха, и всякая надежда выйти изъ тяжелаго гнета униженія—все, все исчезло, какъ дымъ и какъ дымъ Ѣстъ глаза стыдливымъ художникамъ, одинокимъ, беззащитнымъ и униженнымъ [1]).

Докладъ проф. Н. А. Кошелева былъ выслушанъ Собраніемъ съ большимъ вниманіемъ. Н. Г. Цириготти сдѣлалъ къ докладу нижеслѣдующія дополненія.

Н. Г. Цириготти. Я считаю долгомъ познакомить Собраніе съ подробностями этого характернаго дѣла. Постараюсь исторію нѣсколькихъ лѣтъ разсказать очень скоро. Дѣло въ томъ, что Гринвальдъ, разсылая свои предложенія художникамъ, пользовался разрѣшеніемъ Министра Финансовъ и согласіемъ американскаго комиссара выставки, чуть ли еще не Президента. Словомъ, воззванія были отпечатаны очень громко, и большинство художниковъ поняло, что Гринвальдъ являлся почти казеннымъ человѣкомъ, а не частнымъ предпринимателемъ, и дали свои произведенія. Вотъ тутъ-то и была ошибка. Каждый смотрѣлъ такимъ образомъ: что мѣховщику, имѣющему сотни тысячъ стоющій магазинъ, дать картинъ тысячи на три,—что это для него, когда у него сотни тысячъ. И никому не пришло въ голову, что такихъ-то маленькихъ единицъ набралось много, и въ общей сложности Гринвальду поручено было картинъ тысячъ на 700. Получивши такую цѣнность, Гринвальдъ отправилъ ихъ въ Америку на свое имя, а въ Америкѣ существуетъ порядокъ такого рода, что товаръ, приходящій въ Америку, считается собственностью того, кто его получаетъ тамъ. Для американскаго правительства и властей совершенно не интересно, кто Гринвальдъ. Извѣстно, что какой-то товаръ отправленъ и получателемъ его является Гринвальдъ.

Предсѣдатель (Проф. Н. А. Кошелевъ). Когда онъ привезъ на выставку въ Санъ-Луи, тогда онъ не объявилъ эти картины своимъ товаромъ. Онѣ были приняты безпошлинно и выданы.

Н. Г. Цириготти. Это ему нисколько не мѣшало выставлять ихъ на выставкѣ, какъ произведенія художниковъ, потому что выставка одно, а таможня—другое. Онъ на выставкѣ выставлялъ, какъ произведенія русскихъ художниковъ, а всѣ таможенные документы, по которымъ онъ перевозилъ, были сдѣланы на его имя, и это, собственно, и послужило дальнѣйшимъ горемъ для художниковъ. Послѣ этой выставки въ Санъ-Луи, онъ сдѣлалъ художникамъ предложеніе довѣрить ему картины для выставки въ Нью-Іоркѣ на томъ основаніи, что онѣ все равно будутъ лежать въ кладовой таможни и потому лучше воспользоваться выставкой, гдѣ онѣ могутъ быть проданы. Художники, получивъ такое предложеніе на тѣхъ же условіяхъ, какъ и въ Санъ-Луи, согласились выставить картины въ Нью-Іоркѣ. По закрытіи выставки въ Нью-Іоркѣ, художники стали обращаться въ магазинъ Гринвальдъ (который съ Невскаго проспекта переѣхалъ на Морскую ул.), съ просьбой увѣдомить, когда придутъ картины, и ихъ все водили за носъ. Говорили: не сегодня—завтра и, наконецъ, выяснено было, что дѣло что-то не совсѣмъ въ порядкѣ, что высылка картинъ оттягивается, не высылаются и деньги за проданныя картины. Потомъ оказалось, что Гринвальдъ несостоятельный должникъ и не платилъ за помѣщеніе, гдѣ находился магазинъ.

Еслибы художники, вмѣсто того, чтобы идти прямо къ нему въ магазинъ и сдавать картины, спросили бы сначала дворника дома, гдѣ онъ жилъ, онъ бы сказалъ, что Гринвальдъ за квартиру не платитъ и что скоро его будутъ выселять. Онъ былъ объявленъ Коммерческимъ Судомъ несостоятельнымъ должникомъ и всѣ товары, все должно было быть арестовано, какъ предметы, шедшіе на покрытіе долга. И картины художниковъ также были признаны Коммерческимъ Судомъ за товаръ, который принадлежалъ Гринвальду и который впослѣдствіи, по справкамъ таможни, оказался по-

---

[1]) Въ то время, когда выставка изъ Санъ-Луи была перевезена въ Нью-Іоркъ—вся цѣликомъ осталась задержанной въ таможнѣ, ибо Гринвальдъ объявилъ ее своею собственностью, а потому и подлежала оплатѣ. Узнавъ объ этомъ обманѣ, нашъ Генеральный Консулъ, г. Ладыженскій, предъявивъ протестъ, остановилъ ихъ выдачу изъ таможни Гринвальду; но непонятная медленность въ отвѣтѣ изъ Посольства отъ барона Розена, дала возможность Гринвальду выкупить все изъ таможни, перевести на фиктивное имя и отправить всю бывшую въ Санъ-Луи выставку въ Аргентину, гдѣ она для насъ и погибла.

сланнымъ на его имя. Стало быть, если бы художники, черезъ какое-нибудь посредство, могли получить свои картины въ Петербургъ, то Коммерческій Судъ арестовалъ бы картины, и художники получили бы только пай, который получался бы по разсчету за долгъ. Для того, чтобы получить картины, художники выбрали комиссію, которая обращалась въ разныя министерства, но безъ успѣха. Наконецъ, рѣшили обратиться съ просьбой на Высочайшее Имя и послѣдовала въ отвѣтъ резолюція: «*художникамъ слѣдуетъ помочь*».

На основаніи этой резолюціи обратились опять въ Министерство Иностранныхъ Дѣлъ. Но для Министерства Иностранныхъ Дѣлъ это дѣло было совершенно новымъ, никогда не практиковавшимся, и привело въ тупикъ. Но все-таки оно обратилось къ послу, чтобы тотъ хлопоталъ. Въ Америкѣ существуетъ законъ, что всякая гражданская претензія рѣшается судомъ, а не административной властью, какъ у насъ. Художники и то же Министерство привыкли смотрѣть на вещи такимъ образомъ: начальство приказало то-то, и то-то и дѣлаютъ, потому что послѣдовало административное распоряженіе. Но въ Америкѣ такихъ административныхъ распоряженій не могло быть, тамъ все дѣлается на основаніи закона, и художники могли получить свои картины не иначе, какъ вчинивъ искъ Гринвальду, за что нужно было платить 10 проц. адвокату и авансировать крупную сумму. Художники и комиссія этого не могли сдѣлать, поэтому обращеніе Министерства къ послу и высшимъ властямъ Америки не увѣнчалось успѣхомъ, и Министерство прислало извѣщеніе, что послу разрѣшено хлопотать и что въ дальнѣйшихъ шагахъ, которые будутъ приняты Министерствомъ для полученія картинъ, представитель комиссіи своевременно будетъ извѣщенъ. Получивши эту бумагу Министерства, комиссія два года терпѣливо ждала, что напишетъ ей Министерство. Въ два года, однако, Министерство ничего новаго не придумало, а комиссія ничего не предпринимала. Черезъ два года опять было созвано собраніе и выбрана новая комиссія для изслѣдованія этого дѣла. Въ составъ этой комиссіи, вошелъ и я, и когда я обратился въ Министерство Иностранныхъ Дѣлъ, то оказалось, что комиссія, которой было поручено дѣло, не знала ни того, проданы ли тамъ картины и какія картины проданы, сколько ихъ, гдѣ онѣ лежатъ и т. д.—никакихъ свѣдѣній не собрано, кромѣ обращенія въ Министерство, а Министерство отвѣтило, что оно рекомендуетъ адвоката и проч., а что относительно дальнѣйшаго оно сообщитъ. Мы на этомъ и успокоились. Но вотъ, когда я просилъ Министерство сдѣлать запросъ о томъ, чьи картины проданы, собраны были свѣдѣнія въ Министерствѣ, и все это сдѣлано было безукоризненно скоро и безукоризненно хорошо выяснилось, что картинъ продано, приблизительно, на 100.000 рублей, потому что въ Америкѣ пошлина отъ 50—70 проц., причемъ эту пошлину уплачиваютъ на выставкѣ покупатели. Пошлины покупателями было внесено 26.000 долларовъ, т. е. 52.000 руб. Такимъ образомъ, если пошлина въ среднемъ около 50 проц., то и выходитъ, что продано на сумму около 100.000 руб. Изъ этихъ-то 100 тысячъ, кому-то изъ художниковъ Гринвальдъ прислалъ 75 руб., остальные остались у него. Полученъ былъ и списокъ, за какія именно картины пошлина была внесена. Тутъ какъ разъ подоспѣваетъ и срокъ лежанія картинъ на таможнѣ, потому что въ Америкѣ каждый товаръ можетъ лежать только опредѣленный срокъ, и онѣ уже были назначены въ аукціонъ за неплатежъ. Тутъ Министерство Иностранныхъ Дѣлъ сдѣлало, что могло, очень быстро. Я былъ во вторникъ и просилъ, чтобы аукціонъ отсрочили, а въ четвергъ утромъ курьеръ изъ Министерства принесъ мнѣ отвѣтъ, что посолъ телеграфировалъ, что аукціонъ отсроченъ.

Черезъ нѣсколько времени я имѣлъ удовольствіе выяснить, что передъ американскими властями установлено, что Гринвальдъ въ достаточной степени скомпрометированное лицо. Тогда Министръ Финансовъ, получившій свѣдѣнія, что онъ скрывается, какъ несостоятельный должникъ, дѣлаетъ распоряженіе: выдать русскимъ художникамъ ихъ произведенія, но съ тѣмъ, чтобы они оплатили за полежалое. Значитъ, картины были въ нашихъ рукахъ, нужно было только заплатить за полежалое. Это было, кажется, въ маѣ мѣсяцѣ. Получаю я такія свѣдѣнія, собираю собраніе и на собраніи здѣсь присутствующихъ художниковъ выясняется, что для перевезенія картинъ изъ Америки нужна сумма больше 4.500 р., что такой суммы собрать невозможно, собрали рублей 700 максимумъ. И вотъ порѣшили, на основаніи того, что на дѣлѣ имѣется резолюція: «слѣдуетъ помочь художникамъ»—обратиться по инстанціямъ за полученіемъ. Вотъ почему я и давеча настаивалъ на точной формулировкѣ. Вѣдь кажется достаточно точно сказано: «слѣдуетъ помочь», художникамъ нужно 4.500 р., а вотъ какіе результаты. Отправляюсь я къ Министру Двора, излагаю свою просьбу. Да,—говоритъ,—конечно, мы поможемъ.—Значитъ, можно получить?—Нѣтъ, нѣтъ, это видите ли къ царскимъ милостямъ относится, вы отправьтесь къ Будбергу, въ комиссію прошеній, онъ вѣдаетъ этими дѣлами. Будбергъ меня принимаетъ очень мило, очень любезно, изумляется тому, какъ художники довѣрчивы, какъ легко позволили себя обмануть; очень сочувствуетъ такому несчастью, а въ особенности тому, что пострадало такое количество русскихъ художниковъ. Я ему говорю, вопросъ всего въ 4.500 р. и

въ резолюціи сказано «помочь».—Да, сказано, помочь, но тутъ не сказано, что вещественно нужно помочь, что деньгами нужно помочь. Я говорю, да какъ же въ данномъ случаѣ иначе?—Видите, если такъ необходимо, подайте прошеніе новое, что вы просите объяснить дѣло, что вамъ нужны деньги и, если воспослѣдуетъ резолюція, чтобы выдать деньгами, тогда я смогу это сдѣлать. Да если бы сейчасъ у васъ уже была такая резолюція, то я все-таки не могъ бы выдать денегъ, безъ особой Высочайшей резолюціи, потому что кредиты отпускаются ежемѣсячно, и я не могу выдать въ счетъ будущаго, авансомъ выписывать.

Тогда медлить было нельзя, была собрана экстренно комиссія, средактировано было новое обращеніе къ Государю и подано. Передъ подачей этого заявленія было совершенно ясно, что мы должны получить. Черезъ нѣсколько дней послѣ подачи выясняется, что подача этого заявленія Государю отложена, потому что не поспѣла къ докладу. Еще черезъ нѣсколько времени я получаю приглашеніе въ канцелярію прошеній на Высочайшее Имя. Меня принимаетъ тотъ же самый Будбергъ со словами: «Государь не призналъ возможнымъ, Онъ отказалъ». Намъ отказали въ этомъ... Между прочимъ, Гринвальдъ, какъ оказывается, имѣлъ въ Америкѣ очень ловкаго адвоката, который, какъ потомъ выяснилось, можетъ быть, даже и его опуталъ: онъ художниковъ, а адвокатъ-то его. Этотъ адвокатъ устроилъ такимъ образомъ, что картины съ таможни изъ Нью-Іорка пересланы были въ Канаду. Онъ внесъ своихъ 4.000 за полежалое, такъ какъ онѣ были на имя Гринвальда, Гринвальдъ могъ ими распоряжаться, но онъ былъ нѣсколько скомпрометированъ тѣми мѣрами, которыя были приняты послѣдней комиссіей, и американское правительство не выдало бы ему. Тогда онъ сдѣлалъ такимъ образомъ, что деньги внесъ повѣренный—подставное лицо, или можетъ быть Гринвальдъ далъ подписку, что онъ согласенъ на пересылку этихъ картинъ въ Канаду, на имя такого-то. Въ Канадѣ уже дѣйствуютъ англійскіе законы, англійскія правила, и картины эти остались тамъ. Какъ разъ въ это время намъ было отказано въ пособіи деньгами, хотя мы просили, въ видѣ аванса, который потомъ обѣщали возвратить: было лѣто, художники разъѣхались и собрать было трудно, а по возвращеніи мы бы деньги собрали и возвратили бы. Когда намъ было отказано въ деньгахъ, мы обратились въ американское консульство, и намъ указали юрисконсульта Ратнера. Онъ разсмотрѣлъ наше дѣло и сказалъ, что оно въ очень скверномъ положеніи именно потому, что у насъ нѣтъ вчиненія иска, что необходимо для веденія дѣла, еслибы у насъ были средства. Какъ разъ въ это время онъ получилъ командировку отъ американскаго консульства по какимъ-то важнымъ дѣламъ, и попутно комиссія наша рѣшила дать ему довѣренность изслѣдовать дѣло на мѣстѣ и, если возможно, передать его кому нибудь. Словомъ принять всякія мѣры; кромѣ того, его снабдилъ довѣренностью Коммерческій Судъ—администрація по дѣламъ Гринвальда. Этотъ довѣренный выяснилъ на мѣстѣ, что картины можно получить опять таки черезъ Гринвальда, на что нужно 4 тысячи аванса и дальнѣйшіе расходы. И вотъ, картины эти въ Канадѣ, а можетъ быть, уже переправлены въ Аргентину и продаются тамъ...

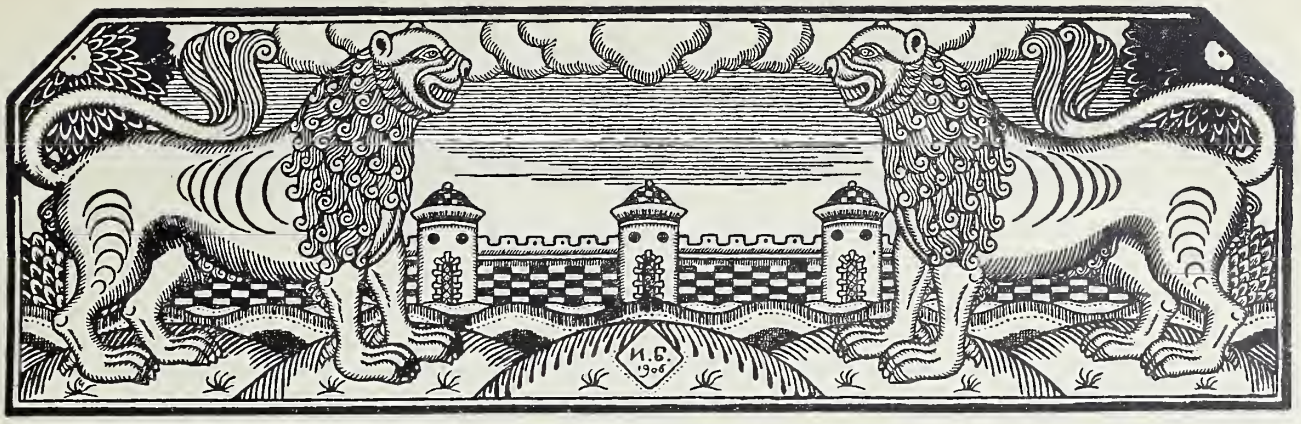
Въ оживленныхъ преніяхъ по поднятому Проф. Н. А. Кошелевымъ вопросу приняли участіе *Н. А. Протопоповъ, А. А. Куренной и Н. П. Козловъ.*

Н. А. Протопоповъ предлагалъ «не искать никакой защиты, а надѣяться на себя. Надо не просить насъ защищать, а надѣяться на собственныя силы».

А. А. Куренной считаетъ, что въ случаяхъ, подобныхъ указанному докладчикомъ, должна стоять на стражѣ интересовъ художниковъ Академія Художествъ.

По мнѣнію же *Н. П. Козлова*, теперь придется прибѣгать къ ходатайствамъ о защитѣ лишь въ самыхъ крайнихъ случаяхъ, такъ какъ въ ближайшемъ будущемъ будетъ организованъ Всероссійскій Союзъ Художниковъ.

По окончаніи преній была принята слѣдующая резолюція: *просить Августѣйшаго Президента Академіи Художествъ Великую Княгиню Марію Павловну, какъ главу нашего дорогого искусства, первое лицо въ русскомъ искусствѣ, принять художниковъ подъ Свое покровительство въ случаяхъ, подобныхъ изложенному въ докладѣ проф. Н. А. Кошелева.*



ОТДѢЛЪ ЧЕТВЕРТЫЙ.

АРХИТЕКТУРА И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБЛИКЪ ГОРОДОВЪ.

Четвертый Отдѣлъ Всероссійскаго Съѣзда Художниковъ находился въ завѣдываніи профессора Л. Н. Бенуа и акад. М. М. Перетятковича. Предметомъ занятій Отдѣла были вопросы архитектуры и художественнаго облика городовъ. По количеству засѣданій и количеству прочитанныхъ докладовъ этотъ Отдѣлъ является меньшимъ изъ всѣхъ другихъ Отдѣловъ Съѣзда. Онъ имѣлъ всего одно засѣданіе, на которомъ было прочитано два доклада, а третій докладъ былъ сдѣланъ въ Соединенномъ Засѣданіи III и IV Отдѣловъ. Такое, сравнительно, небольшое число докладовъ нужно объяснять не отсутствіемъ интереса къ задачамъ Отдѣла или ничтожностью этихъ задачъ, а тѣмъ, что большинство вопросовъ, касающихся города и его архитектуры, могло быть рѣшено на спеціальномъ Съѣздѣ зодчихъ, и дѣйствительно, вопросы архитектуры и города и были предметомъ занятій состоявшагося незадолго передъ этимъ Всероссійскаго Съѣзда Зодчихъ. Однако, въ Отдѣлѣ были подняты вопросы большого значенія. Такъ, М. М. Перетятковичъ, въ своемъ докладѣ, разобралъ элементы красоты города и намѣтилъ рядъ способовъ къ осуществленію различныхъ задачъ художественной жизни города. Въ Отдѣлѣ прошелъ, поднятый В. Я. Курбатовымъ, вопросъ о выработкѣ новаго стиля, а также и о переживаніи архитектурныхъ формъ. При этомъ было высказано пожеланіе, чтобы при объявленіи конкурсовъ не обусловливали стиля будущаго зданія, а предоставили свободу выбора его самому художнику. Въ докладѣ А. Е. Бѣлогруда были подняты слѣдующіе вопросы: 1) о привлеченіи молодыхъ архитекторовъ, живописцевъ и скульпторовъ на общественныя и государственныя работы, 2) о зачетѣ таковой службы въ качествѣ помощника-архитектора въ счетъ государственный, 3) о законопроектѣ объ авторскомъ правѣ, долженствующемъ урегулировать коллективный трудъ, 4) объ обязанности Академіи Художествъ (§ 3 Устава) слѣдить за тѣмъ, чтобы проводились въ жизнь всѣ художественныя начинанія и въ области строительства была принята широкая протекція Академіи...

Такимъ образомъ, хотя и не много докладовъ было въ IV Отдѣлѣ, однако, здѣсь были подняты разнообразные вопросы, при чемъ каждый изъ нихъ не лишенъ большого значенія.

■ ■

ЭЛЕМЕНТЫ КРАСОТЫ ГОРОДОВЪ. ИНИЦІАТИВА И СПОСОБЫ ОСУЩЕСТВЛЕНІЯ ЗАДАЧЪ ВЪ ЖИЗНИ ГОРОДОВЪ.

М. М. ПЕРЕТЯТКОВИЧЪ.

(*Засѣданіе 28-го декабря 1911 г.*).

окладчикъ, въ сжатой формѣ, въ виду краткости времени, предназначеннаго для доклада, приводитъ мотивировку предлагаемыхъ Съѣзду тезисовъ.

Живопись, скульптура, поэзія и прочія отрасли искусствъ, изображающія или поясняющія непосредственныя явленія природы, помощью формъ, заимствованныхъ прямо изъ жизни, болѣе понятны всѣмъ и доступны оцѣнкѣ, нежели архитектура, которая не можетъ непосредственно подражать природѣ и изображать существующія формы таковой.

Архитектура создаетъ изъ неорганическихъ элементовъ отдѣльныя формы и общее цѣлое, которое, путемъ пропорцій, гармоніи и ритма должно давать эстетическое наслажденіе.

Для пониманія задачъ архитектуры, и тѣмъ болѣе для ихъ разрѣшенія, помимо таланта, требуется еще громадная эрудиція и широкая культура.

Архитектура, по мнѣнію многихъ философовъ, является «*праматерью искусствъ*», а знаменитый Рёскинъ опредѣляетъ ее слѣдующимъ образомъ:.... „L'architecture est l'art d'arranger, et de décorer les édifices élevés par l'homme, qu'elle que soit leur destination, de façon, que leur vue contribue à la santé, à la force et à la beauté de l'esprit".

До сихъ поръ памятники архитектуры сосредоточивались, главнымъ образомъ, въ общей планировкѣ города, создавали нерѣдко великолѣпные ансамбли, составляющіе и до сихъ поръ характерныя и индивидуальныя особенности многихъ историческихъ городовъ.

Признавая, какъ напримѣръ *Аристотель* и многіе другіе философы, что городъ есть произведеніе искусства, мы можемъ примѣнить къ нему и общіе законы красоты и подчинить таковымъ его планировку и развитіе, требуя гармоничнаго, стройнаго и ритмичнаго цѣлаго.

Элементы, изъ которыхъ слагается общая цѣльная красота любого города, суть:

1) *Индивидуальность*, выражаемая характеромъ страны, климата, жизни и пр. 2) *Общій силуэтъ*, или панорама города. 3) *Растительность*,— парки, скверы, аллеи и пр. 4) *Площади и свободныя пространства.* 5) *Улицы, рѣки, каналы, мосты и пр.* 6) *Монументы и зданія.* 7) *Городскіе кварталы, т. е. группировка частей города, пригороды, окружающая мѣстность и пр.* 8) *Уличная жизнь — движеніе.* 9) *Освѣщеніе.*

Сочетаніе всѣхъ этихъ элементовъ создаетъ типичную физіономію каждаго города, и, поскольку сочетаніе это отвѣчаетъ тѣмъ общимъ законамъ красоты, которымъ подчиняется всякое произведеніе искусства, постольку и городъ является таковымъ.

Для художниковъ эти понятія ясны и изученіе примѣровъ прошлаго, строгій анализъ прошлой и настоящей культуры позволитъ и намъ ориентироваться въ данномъ вопросѣ и сознательно отнестись къ предстоящей огромной задачѣ въ развитіи и благоустройствѣ современныхъ городовъ.

Современный городъ является уже вопросомъ соціальной жизни; онъ охватываетъ столь сложныя и широкія задачи, что, безъ внимательнаго и строгаго изученія его, немыслимо ожидать сколько нибудь правильныхъ и благопріятныхъ результатовъ.

Городостроительство, въ широкомъ пониманіи этого слова, обнимаетъ различныя задачи, но наша область, какъ архитекторовъ, главнымъ образомъ касается внѣшняго облика города, его благоустройства и планировки.

Обширная иностранная литература поучаетъ насъ, насколько важнымъ, въ исторіи культуры и развитія городовъ, являлся вопросъ группировки и планировки зданій въ городахъ, и насколько эти вопросы были тѣсно связаны съ политической и экономической жизнью народовъ и ихъ благосостояніемъ.

Благоустройство и красота городовъ, съ незапамятныхъ временъ, являлись заботой многихъ народовъ и поколѣній, и переживая различныя эволюціи на пути вѣковъ, вопросъ этотъ за послѣднее

время ожилъ вновь, и на Западѣ сейчасъ мы видимъ громадную и интенсивную работу культурныхъ націй, направленную къ усовершенствованію и украшенію современной жизни и формъ человѣческаго общенія въ городахъ.

Даже меркантильные Американцы, и тѣ признали громадное значеніе благоустройствъ и красоты вообще, говоря, что «*красота платитъ*», и принялись энергично за украшеніе и улучшеніе своихъ городовъ.

Вотъ что говорятъ учредители гражданской лиги въ г. Saint-Louis:

«*Коммерческое значеніе красоты неоспоримо: Красивый и благоустроенный городъ привлекаетъ многіе элементы:—капиталы, лучшія художественныя и промышленныя силы, лучшихъ рабочихъ,—и является вѣрнымъ капиталомъ въ рукахъ его гражданъ*»...

Г. Парижъ, привлекаетъ столькихъ иностранцевъ, что оставляемые ими капиталы въ теченіе года превышаютъ содержимое Французскаго Государственнаго Банка; одни американцы оставляютъ въ Парижѣ около милліарда въ годъ.

Для осуществленія всѣхъ этихъ, признанныхъ столь важными для жизни, вопросовъ на Западѣ, кромѣ правительственныхъ мѣръ, широко развились начала частной иниціативы.

Образовались различныя общества охраны памятниковъ старины, садовъ, недопущенія искаженій зданій и улицъ и проч.

Но самая широкая организація подобныхъ обществъ развилась въ Соединенныхъ Штатахъ Сѣверной Америки.

Для защиты и развитія благоустройства городовъ въ Штатахъ организовалось свыше 2.500 различныхъ обществъ, изъ которыхъ около 700 исключительно женскихъ организацій.

Собираются громадные капиталы, путемъ пожертвованій, частной иниціативы и пр., на проведеніе въ жизнь различныхъ задачъ въ области городского строительства.

У насъ въ Россіи тоже въ настоящее время пробуждается интересъ въ обществѣ и среди художниковъ къ данному вопросу; тоже организуются различныя общества, но еще мало въ этомъ направленіи проявлено знаній дѣла и нѣтъ достаточно подготовленныхъ людей, которымъ подъ силу была бы столь важная задача.

Поэтому я позволяю себѣ обратиться къ Собранію поддержать мою иниціативу къ проведенію въ жизнь слѣдующихъ намѣченныхъ мною пожеланій:

I) *Настоятельная необходимость* — немедленной организаціи въ столицахъ и большихъ городахъ Россіи спеціальныхъ органовъ для выработки и составленія плановъ благоустройства городовъ.

II) Необходимость введенія въ Императорской Академіи Художествъ и высшихъ техническихъ учебныхъ заведеніяхъ преподаванія предмета «архитектуры и благоустройства городовъ».

III) Организація особаго отдѣленія при Технически-Строительномъ Комитетѣ Министерства Внутреннихъ Дѣлъ, съ участіемъ художниковъ — для выработки мѣръ и законоположеній, въ области городского строительства.

Докладъ М. М. Перетятковича былъ выслушанъ Собраніемъ съ большимъ вниманіемъ и интересомъ и возбудилъ оживленныя препія, въ которыхъ приняли участіе *Н. Ф. Сумцовъ, А. И. Вераксо, А. Е. Элкинъ и Л. М. Антокольскій.*

Н. Ф. Сумцовъ. Докладъ, прослушанный нами, вызываетъ огромный интересъ, потому что онъ въ высшей степени отвѣчаетъ современнымъ потребностямъ. Въ настоящее время многіе города въ Россіи находятся въ состояніи или переустройства, или, можно сказать, новаго созиданія, напримѣръ, такой городъ, какъ Харьковъ, откуда я пріѣхалъ, который за послѣдніе два—три года почти заново перестраивается, причемъ прежняя система низкихъ домовъ замѣняется многоэтажными зданіями. Въ настоящее время тамъ замѣчается извѣстнаго рода планомѣрное строительство, съ соблюденіемъ художественныхъ интересовъ. Затѣмъ, мнѣ кажется, что среди тѣхъ пожеланій, къ которымъ я не могу всецѣло не присоединиться, надо намѣтить два пути. Съ одной стороны путь устройства большихъ городовъ, а съ другой стороны, той части Россіи, которая еще не можетъ строиться по большому масштабу и которая строится въ маленькомъ размѣрѣ, для уѣздныхъ и прочихъ городовъ. Будемъ надѣяться, что общее образованіе, которое въ настоящее время такъ слабо у насъ, будетъ расширяться, что при развитіи культуры образованія и маленькіе города обратятся къ вамъ съ просьбой: «укажите, какъ создать намъ наши жилища, чтобы они были недороги, но изящны». Въ этомъ отношеніи, мнѣ кажется, что архитектуру нужно до нѣкоторой степени демократизировать и выработать разнообразные планы. Я бы, напримѣръ, прямо боялся, если бы были планы однообразны. При такомъ условіи мы бы пошли по слѣдамъ того порядка, при которомъ создавались общія руководства,

и руководства эти бюрократизпровались и принимали обязательный характеръ. Чѣмъ меньше обязательствъ у насъ и чѣмъ больше свободы въ дѣлѣ строительства, тѣмъ, разумѣется, будетъ лучше,—это съ одной стороны. Съ другой стороны, это мое пожеланіе, чтобы господа архитекторы, а, вѣроятно, я похожусь въ ихъ средѣ,—я не архитекторъ, а просто общественный дѣятель,—чтобы господа архитекторы больше стремились къ извѣстной солидарности, поставили бы своимъ честолюбіемъ воздѣйствовать не только на частныхъ лицъ, на домостроителей и т. д., но и на общественныя учрежденія, особенно на городскія управленія. Странное явленіе, что, напримѣръ, въ нѣкоторыхъ мѣстностяхъ, въ которыхъ обнаруживается живое домостроительство, есть масса архитектурныхъ силъ, но въ то же время полная разъединенность между ними, и мы не видимъ ни въ чемъ объединенія. Къ сожалѣнію, въ нашемъ законодательствѣ не предусмотрѣно участіе городскихъ управленій въ частномъ строительствѣ, поэтому у насъ на центральныхъ мѣстахъ города иногда возникаетъ цѣлый рядъ совершенно безобразныхъ зданій, и городскія управленія не имѣютъ ни юридической, ни фактической возможности вмѣшаться. Плановъ въ думу не поступаетъ, и лица, близко стоящія къ городскимъ интересамъ, видятъ, что иногда на главной площади возникаетъ какой-нибудь домина, который является не украшеніемъ мѣстности, а искаженіемъ, который портитъ эту мѣстность на многіе-многіе годы. Съ этой стороны важно и желательно, чтобы было привлечено общественное вниманіе и общественное участіе. Затѣмъ, въ настоящее время, какъ извѣстно, обнаруживается интересъ къ различнымъ архитектурнымъ стилямъ: русскій стиль, московско-ярославскій, декадентскій, модернъ и вновь возникающій украинскій. Я думаю, что всѣ стили могутъ быть художественны. Нѣкоторые, какъ напр., русскій стиль, имѣютъ много задачъ. Возникающій украинскій также имѣетъ въ своей области raison d'être на существованіе, всѣ они заслуживаютъ вниманія и поддержки и извѣстнаго рода согласованности, примѣнительно, такъ сказать, къ условіямъ мѣста. Поэтому, мнѣ кажется, что для дальнѣйшаго развитія прекрасныхъ предложеній, которыя я только что выслушалъ, желательно провести принципы мѣстнаго краевого разнообразія и различныхъ художественныхъ мѣстныхъ интересовъ.

М. М. Перетятковичъ. Я не намѣчалъ здѣсь подробной программы. Я хотѣлъ отмѣтить только, какъ осуществить и какимъ путемъ привлечь вниманіе общества къ этому вопросу. Рядомъ съ этимъ я привелъ рядъ примѣровъ, какъ въ провинціяхъ Германіи, Франціи и т. д. подходили къ этимъ вопросамъ. Тамъ не создавались опредѣленные, однообразные для всѣхъ случаевъ, планы городовъ и тамъ не создавались одинаковыя законоположенія, а тамъ каждый городъ имѣлъ свои особые законы и различныя требованія. Во Франціи подобныя законоположенія, внесены уже въ 1909 г. въ парламентъ, и имъ предположено подчинить всѣ города съ населеніемъ свыше 10 тысячъ.

Н. Ф. Сумцовъ. Я имѣю еще предложеніе. Нельзя ли ввести публичныя лекціи о художественномъ домостроительствѣ, потому что, дѣйствительно, у многихъ, даже образованныхъ, людей существуетъ представленіе, что архитектура—это спеціально техническій предметъ. Если примемъ во вниманіе, что въ XV столѣтіи Берти, въ своемъ трактатѣ по архитектурѣ, проводилъ мысль о необходимости, чтобы архитектура приспособлялась къ различнымъ общественнымъ потребностямъ, чтобы храмостроительство являлось въ интересахъ воздѣйствія на духъ человѣческій, чтобы поднимало его къ небу. При постройкѣ тюремъ шла рѣчь о томъ, чтобы позаботиться о воздухѣ и свѣтѣ, то же самое при постройкѣ кладбищъ. Итальянское кладбище «Кампо-Санто», извѣстное сооруженіе, построено по тѣмъ же соображеніямъ. Публичныя лекціи, въ связи съ исторіей искусства, можно было бы ввести, по крайней мѣрѣ, если не въ маленькихъ городахъ, то въ большихъ, что могло бы вызывать интересъ къ этому вопросу. Это одно мое маленькое дополненіе, за которое прошу извиненія.

А. И. Веракco. Соглашаясь съ формулировкой перваго тезиса, я остановлюсь на одномъ. Я обратилъ бы вниманіе всѣхъ, здѣсь находящихся, на опредѣленіе города. У васъ сказано: «большой городъ»,—какое это понятіе? Затѣмъ, въ дальнѣйшихъ Вашихъ разъясненіяхъ Вы указывали, что Вы считаете исходной точкой для опредѣленія большого города, но Вами въ этомъ направленіи не сдѣлано ничего. Мнѣ кажется, что Вы до нѣкоторой степени неправы, говоря, что первые шаги долженъ дѣлать большой городъ. Большимъ городомъ можетъ быть не только городъ съ большимъ количествомъ домовъ, съ большимъ количествомъ населенія, но и городъ съ большой мыслью—строиться благоразумно. Я основываю свое несогласіе на примѣрѣ. Для примѣра возьму тотъ городъ, изъ котораго пріѣхалъ, и цѣлый рядъ окружающихъ его маленькихъ поселковъ. Въ настоящее время у насъ очень распространено выселеніе извѣстныхъ группъ, чтобы строиться на корпоративныхъ началахъ, или вслѣдствіе дороговизны большого города, или вслѣдствіе его несовершенства. Въ окрестностяхъ его я вижу, на разстояніи нѣсколькихъ верстъ, даже до 30 верстъ, эти маленькіе поселки, эти маленькіе города больше заинтересованы своимъ строительствомъ, чѣмъ центральный городъ Харьковъ. Опредѣленіе большого города нѣсколько не ясно. Городовъ съ милліоннымъ населеніемъ только два

въ Россіи: Москва и Петербургъ. Слѣдующіе большіе города имѣютъ до 200 тыс., ихъ имѣется до 8-ми, наконецъ, есть губернскіе города, мы знаемъ, что есть города уѣздные, превосходящіе, по размѣрамъ площади и по количеству жителей, губернскіе, такъ, напр., г. Лодзь въ нѣсколько разъ больше губернскаго города Петрокова. Есть г. Сумы очень большой. Слѣдовательно, соглашаясь всецѣло съ принципами и общей формулировкой, я вношу конкретную поправку объ опредѣленіи слова «большой городъ».

М. М. Перетятковичъ. Я согласенъ и не настаиваю на опредѣленіи «большой городъ». Я назвалъ «большой городъ», только, какъ общее понятіе, «*относительно*» большой городъ. Но у насъ сейчасъ очень мало лицъ съ должной подготовкой и знаніемъ, могущихъ правильно работать на этомъ поприщѣ. Въ большихъ городахъ больше шансовъ выбрать составъ подобныхъ организацій и дать этимъ путемъ возможность правильнаго начала. Въ малыхъ же центрахъ нельзя разсчитывать на то, чтобы можно бы сейчасъ найти подходящихъ, достаточно подготовленныхъ спеціалистовъ въ области городского строительства и потому, сдѣлавъ начало съ большихъ городовъ, можно со временемъ развить эту дѣятельность и на малые города.

А. Е. Элкинъ. Поднятъ вопросъ большой важности и общаго характера, но освѣщается односторонне. А потому я боюсь, что, если мы примемъ тезисы въ томъ видѣ, какъ они предложены, то вопросъ этотъ будетъ недостаточно разработаннымъ. Организація всевозможныхъ обществъ, которыя слѣдили бы за благоустройствомъ городовъ и которыя устраиваются городами Америки, очень желательна, и такія общества организуются, но высказать это пожеланіе мало, — мы, спеціалисты, должны разработать этотъ вопросъ и организовать общество спеціалистовъ. Вѣдь въ самомъ дѣлѣ, если мы видимъ, что строится некрасиво, если у насъ самихъ нѣтъ достаточной самокритики, и вообще общей критики спеціальной, то наше пожеланіе должно быть въ слѣдующемъ направленіи: лица, занимающіяся архитектурой, пусть организуются для того, чтобы въ своихъ обществахъ выработать спеціальную критику. Это характеръ совершенно другой, чѣмъ устройство комитетовъ или обществъ для благоустройства города. Вѣдь въ такихъ комитетахъ иногда эстетика-красота можетъ встрѣтить противоположное мнѣніе и особенно противоположное пониманіе благоустройства города. Если будемъ смотрѣть съ точки зрѣнія эстетики, то можемъ сдѣлать большую ошибку. Напр., мой личный взглядъ на красоту можетъ быть—прямоугольность, но вѣдь нужно посмотрѣть, какъ это отзывается на симметричности частей и т. д. Настолько это связано, что полная компетенція всѣхъ городовъ это столь сложное явленіе, что о немъ очень много можно говорить, а такъ, какъ сейчасъ обстоитъ дѣло, оно можетъ повести къ большой ошибкѣ. Говорить о настоящемъ городѣ и говорить о прошедшемъ городѣ—это одно, а о будущемъ городѣ—это другое представленіе: красота будущаго города—явленіе совершенно другого порядка. Это не Римъ и не Парижъ: въ нихъ не можетъ быть того, что можетъ быть въ Римѣ. Это настолько громадное и серьезное дѣло, что о немъ очень много надо говорить. Я смотрю такимъ образомъ, что слѣдуетъ высказать пожеланіе вообще, чтобы лица, спеціально занятыя, предположимъ, архитектурой, во всѣхъ городахъ организовались бы въ общества для того, чтобы въ этихъ обществахъ могла бы сосредоточиться общественная спеціальная критика, предположимъ, красоты архитектуры. Вопросъ о законоположеніи, всѣмъ извѣстно, что это вопросъ въ высшей степени важный. Что же сказать? Что мы желали бы пересмотрѣть законоположеніе. Я скажу, что при всякомъ удобномъ и неудобномъ случаѣ, всякія лица, которыя имѣютъ отношеніе къ строительному искусству, должны предусматривать законъ, но я подчеркиваю, что недостаточно измѣнять законоположенія, мы должны что-то большее сдѣлать. Въ правѣ ли мы обсуждать этотъ вопросъ. Если мы и въ правѣ разсматривать этотъ вопросъ, то постольку, поскольку онъ касается эстетической и художественной части. Этотъ вопросъ настолько огромный, что его нужно очень долго разсматривать. Конечно, я ничего не могу сказать противъ того, чтобы организовывать общества благоустройства городовъ, но я хотѣлъ прибавить, что слѣдуетъ устраивать организаціи во всѣхъ городахъ строителей и архитекторовъ для того, чтобы они оказывали извѣстное вліяніе на все развитіе спеціально-технической общественной критики, и ничего не имѣю противъ того, чтобы подчеркнуть измѣненіе или разсмотрѣніе строительнаго законоположенія только потому, что это настолько насущный и необходимый вопросъ, что мы, строители, не въ состояніи даже работать. Подчеркиваю, что слѣдуетъ всегда и постоянно заниматься этимъ насущнымъ вопросомъ.

М. М. Перетятковичъ. Я позволю себѣ пояснить. Я не могу читать всего того, что обнимаетъ собой предметъ жизни городовъ. Но я подчеркиваю, что Съѣздъ поставилъ цѣлью только внѣшнюю сторону города, т. е. художественную, и не затрагивалъ тѣхъ многихъ другихъ техническихъ сторонъ дѣла, какъ неимѣющихъ непосредственнаго отношенія къ Съѣзду Художниковъ. Съѣздъ не каѳедра, и лекціи я не могу читать, это не было моей задачей. Организаціонный Комитетъ Съѣзда

поручилъ только предложить вашему вниманію слѣдующее: нужно ли заботиться о современныхъ жилищахъ и городахъ или нѣтъ? Разъ признаете, что нужно, выдвигается вопросъ, какимъ образомъ это осуществить. Всѣ пришли къ убѣжденію, что украшеніе городовъ необходимо. Американцы говорятъ: «красота платитъ». Почему я и предлагаю: во-первыхъ, чтобы организовались общества, во-вторыхъ, чтобы было введено преподаваніе архитектуры городовъ, и въ-третьихъ, чтобы централизировать законоположенія въ области городского строительства.

А. Е. Элкинъ. Я присоединяюсь къ предложенію, сдѣланному здѣсь, но я хотѣлъ бы добавить нѣсколько словъ. Вопросъ, къ которому подходили нѣкоторые оппоненты, желая показать грандіозность и величину этихъ тезисовъ, которые недостаточно ясно рисуютъ ихъ потребности, надо замѣтить, что эти предложенія не случайны,—объ этомъ говорилось въ нашемъ обществѣ очень много, что здѣсь, въ столицѣ, въ центрѣ всего государства, мы находимъ большое отклоненіе отъ руководящихъ (данныхъ) идей планомѣрности застройки. Вы знаете этотъ вопросъ, онъ былъ красиво высказанъ, я говорю, что послѣднее время страшно портятъ, безжалостно портятъ всѣ намѣченныя общественныя постройки, несмотря на грандіозность, на большое ихъ значеніе не только въ современномъ отношеніи, но и въ будущемъ, проводится въ центръ русской мысли, я покажу нѣсколько примѣровъ. Возьмите Дворцовый мостъ, это въ данномъ случаѣ неразрѣшимо, я только беру, какъ характерную величину Дворцовый мостъ. Я нахожу, что это величайшая ошибка со стороны строителей. Я беру только одинъ фактъ. Второе, засыпка Екатерининскаго канала. Какъ великолѣпно онъ былъ задуманъ и какъ геніально проведенъ, сколько было положено труда вначалѣ, и все-таки, если присмотрѣться къ отдѣльнымъ частямъ, онъ не вполнѣ великолѣпенъ. Я обращаюсь къ первоначальной мысли и скажу относительно Дворцоваго моста, какъ объ отклоненіи отъ строительства. Теперь возьмите Дворцовый мостъ, онъ соединяетъ двѣ стороны: городскую и Васileостровскую,—онъ помѣщенъ въ такомъ узкомъ мѣстѣ, что въ данномъ случаѣ, при увеличеніи сильнаго движенія, создаются неудобства.

Вы знаете, какъ измѣнилась жизнь, что не видно ни гармоничности ни цѣли. Отклоненія отъ планомѣрности при достройкѣ существуютъ. Задуманъ великолѣпно планъ Петербурга, но въ данную минуту онъ нарушается даже городскимъ общественнымъ управленіемъ, даже здѣсь, въ столицѣ.

Въ заключеніе *Л. М. Антокольскій* указалъ на необходимость изданія популярныхъ книгъ и брошюръ на русскомъ языкѣ, посвященныхъ вопросамъ архитектуры и художественнаго облика городовъ.

Собраніемъ были приняты слѣдующіе тезисы доклада:

1. Настоятельная потребность немедленной организаціи въ столицахъ и большихъ городахъ Россіи спеціальныхъ органовъ для выработки и составленія плановъ благоустройства и расширенія городовъ и пригородовъ.

2. Введеніе въ Императорской Академіи Художествъ и высшихъ учебныхъ заведеніяхъ преподаванія предмета: «Архитектура и благоустройство городовъ.»

3. Организація особаго отдѣла при Техническо-Строительномъ Комитетѣ, для выработки директивовъ и законоположеній въ области городского строительства и благоустройства при непремѣнномъ участіи въ означенномъ отдѣлѣ и художниковъ.

ПЕРЕЖИВАНІЕ АРХИТЕКТУРНЫХЪ ФОРМЪ И ВЫРАБОТКА НОВАГО СТИЛЯ.

В. Я. КУРБАТОВЪ.

(Засѣданіе 28 декабря 1911 г.).

Желательно, чтобы зодчіе не боялись подражанія, но приспособляли бы старыя формы для новыхъ потребностей. Желательно, чтобы при объявленіи конкурсовъ не ставилось бы никакихъ ограниченій стиля.

опросъ о стилѣ является наболѣвшимъ не только для зодчихъ, но и для всѣхъ дѣятелей искусства, въ частности графиковъ и декораторовъ. Зодчихъ онъ касается особенно серьезно, и именно въ Россіи, гдѣ заказчики отвыкли цѣнить красоту самой постройки, а обращаютъ вниманіе только на особенности украшеній. Какіе только стили не были испробованы за послѣдніе полвѣка и ни одной хорошей постройки не создано.

Конечно, дѣло не въ стиляхъ, но во всеобщемъ и несомнѣнномъ упадкѣ искусства. Однако безъ стиля, характернаго для данной эпохи, не обойтись, потому что она чѣмъ нибудь да отразится на зданіи. Произведеніе искусства только тогда хорошо, когда оно выросло органически, и всякое насильственное созданіе даетъ такіе же грустные результаты, какъ и слишкомъ свободное.

Нельзя отнести къ числу совершенныхъ созданій ни религіозныхъ картинъ Энгра, ни то, что дѣлаютъ москвичи-модернисты, хотя въ талантливости многихъ изъ нихъ, нельзя сомнѣваться. Нужна индивидуальность формы и линіи; но формы и линіи данной эпохи всегда будутъ колебаться между предѣлами какихъ-то идеальныхъ формъ, которыя теоретики будущаго сумѣютъ сформулировать.

Можно подойти безъ всякаго запаса формъ и линій къ творчеству, какъ дѣлали это Дегазъ и Сезаннъ. Но то, что мыслимо въ живописи, недостижимо въ декораціи и въ архитектурѣ, имѣющихъ практическое значеніе. Когда-то Е. Полѣновъ, Якунчикова и Головинъ начали отъ такихъ случайныхъ линій и формъ, но даже ихъ исключительной талантливости не хватило, и въ послѣднихъ театральныхъ постановкахъ Головинъ неумѣло и неудачно пытается воспроизводить стиль старыхъ эпохъ.

Человѣкъ живетъ реальною жизнью и прежнія эпохи для него и для окружающей жизни мертвы. Нельзя построить готической церкви, когда нѣтъ изступленнаго вопля къ небу; нельзя создать павильонъ рококо, когда нѣтъ безмятежнаго веселья всесильныхъ властителей.

Стили прежнихъ эпохъ намъ недоступны, но отдѣльныя формы и примѣнимы и мыслимы, хотя не въ прежнемъ смыслѣ. Египетскіе обелиски, охранявшіе когда то входы въ святилища, въ циркахъ древняго Рима, означали мѣста поворота, а въ Римѣ эпохи барокко украшали центры церковныхъ площадей.

Теперь обелискъ на Place de la Concorde—центръ города, а «игла Клеопатры»—случайное украшеніе набережной.

Детали античныхъ построекъ примѣнялись постоянно впослѣдствіи, но не въ такомъ видѣ, какъ у древнихъ. Самыя совершенныя постройки классицизма: Александровскій дворецъ, Горный, Мадлейнъ, Арка Звѣзды и Агатовыя комнаты имѣютъ мало общаго съ постройками Форума и Акрополя и если по виду и напоминаютъ ихъ, то по существу—отличны. Воронихинъ помѣстилъ въ портикѣ Казанскаго собора врата Гиберти и дисгармоніи не получилось. Но, если изучить исторію орнаментики, то въ самыя разнообразныя эпохи и въ самыхъ отдаленныхъ мѣстахъ можно найти общія формы.

Разъ такъ, то примѣненіе старыхъ формъ въ новомъ искусствѣ вполнѣ законно, но воспроизведеніе стараго, безъ приспособленія къ новому, всегда не удовлетворяетъ, какъ бы оригиналъ не былъ прекрасенъ. Напомню лоджію Генераловъ (копію лоджіи Ланци въ Мюнхенѣ). Разумѣется, кромѣ деталей нужны, и общія формы, такъ какъ художнику всегда приходится изъ чего нибудь исходить. Такъ Брунеллески сохранилъ въ куполѣ Флорентійскаго собора отзвуки готики.

Фактически было бы мыслимо исходить изъ произведенія любой эпохи. Это пробовали дѣлать, поступало такъ предыдущее поколѣніе, но результаты не были удачны, потому что, какъ на разработку каждаго стиля ушла работа поколѣній, такъ и на приспособленіе его къ новымъ потребностямъ мало жизни одного человѣка.

Нѣкоторые стили немыслимо воспроизвести, какъ готику и рококо, но многіе, какъ ренессансъ и классическіе, вполнѣ доступны. Не наша задача указывать, что и какъ выбрать, но ясно, что можно выбрать лишь что нибудь опредѣленное. Ренессансъ — есть полная свобода, такъ какъ, что общаго между сакристіей Санъ Спирито и абсидой Аннунціаты, проектомъ колокольни Альберти и библіотекой Семинарія Палладіо, Виллой Піа Лигоріо и палаццо Строцци. По существу каждый мастеръ, работающій искренно и раціонально достоинъ считаться мастеромъ ренессанса, да и гдѣ граница между ренессансомъ, классицизмомъ и барокко.

Классицизмъ опредѣленнѣе ренессанса, или вѣрнѣе классицизмъ такъ же свободенъ, но только формы его прокованы столѣтіями античнаго искусства. Неоклассицизмъ не есть подражаніе, потому что палаццо Тіене и Санъ Сальваторе Палладіо, вилла Королевы Джонса, Шереметевская больница и Павловскій дворецъ имѣютъ между собою мало общаго.

Истинная классика заключается въ совершенствѣ формъ и никто изъ большихъ мастеровъ не выполнялъ въ точности рецептовъ Виньолы.

Примѣненіе классическихъ формъ эволюціонировало въ теченіе долгаго времени и дальше можно примѣняться къ условіямъ теченія. Однако, не слѣдуетъ думать, что примѣненіе классическихъ формъ должно возродить эпоху ампира. Это колоссальныя ошибки, какъ архитекторовъ, такъ и критиковъ. То увлеченіе ампиромъ, которое теперь наблюдается, есть такое же археологическое стремленіе, какъ и всѣ ложные стили. Воронихинскія вѣночки, жилярдіевскіе факелы съ вѣнками, фризы изъ букраніевъ и гирлянды не придадутъ зданію совершенства великой эпохи. У классиковъ нужно учиться пропорціямъ, слаженности деталей и чисто архитектурной красотѣ, новый ампиръ заботится лишь объ украшеніяхъ.

Ничто, кажется, не принесло столько ужасовъ, какъ русскій стиль. Взялись за него еще при Николаѣ I.

Но послѣ отрывочныхъ попытокъ при Екатеринѣ II эти первыя пробы были неудачны, но они по крайней мѣрѣ вносили въ творчество черты своей эпохи. Чѣмъ дальше, тѣмъ больше вносилось археологіи, но вмѣстѣ съ тѣмъ строители все больше считали себя въ правѣ быть учеными и инженерами, и все меньше художниками.

Не слѣдуетъ думать, что работа послѣдняго времени, когда исторія стиля уже изучена, лучше. Конечно, талантливые зодчіе сумѣли сдѣлать кое что поэтично, но сколь ужасно многое появляющееся хотя бы въ Петербургѣ.

Докладъ В. Я. Курбатова былъ прослушанъ Собраніемъ съ большимъ интересомъ и возбудилъ пренія, въ которыхъ приняли участіе *А. Е. Элкинъ, И. А. Фоминъ и И. Н. Манасѣинъ.*

А. Е. Элкинъ. Я хотѣлъ сказать относительно будущей русской архитектуры. Вы указали на несовершенство церковнаго строительства русскаго, вообще. Я не знаю, навѣрно, вы знакомы ли съ церковной русской архитектурой, съ своей стороны, я скажу, что отчасти знакомъ съ этимъ, и нахожу что вообще архитектура церквей конструирована очень хорошо. Вы указываете, что нѣкоторыя части имѣютъ дефекты, но мы имѣемъ историческія данныя, что наши церкви часто развивались мастерами небольшими русскими, потому что это искусство для Россіи было ново,—это правда, но несомнѣнно, данныя историческія свидѣтельствуютъ о томъ, что все-таки, несмотря на несовершенство первыхъ вѣковъ, до насъ дошли памятники зодчества, которые существуютъ въ настоящее время, и возможно то, что они, можетъ быть, просуществуютъ многія столѣтія. Вы указывали на то, что составляло большое затрудненіе исправить внутренность православнаго храма отъ столбовъ. Этотъ вопросъ разрѣшался идеально даже въ первые вѣка возникновенія христіанства. Къ XVI столѣтію Псковскіе зодчіе выработали конструкцію перекрытія храма, которое вовсе не опиралось на столбы. Послѣдніе были устранены. Конечно, русское зодчество обнимаетъ не только церковную архитектуру, русское зодчество, если хотите, не только зиждется на двухъ стиляхъ: Московскомъ и Ярославскомъ, но оно имѣетъ массу развѣтвленій и не открытыхъ направленій, массу подраздѣленій по полустолѣтіямъ, напр. эпоха Петра Великаго, напр. Свіяжскъ. Каждое направленіе оставляетъ свой специфическій оттѣнокъ и очень тонкій, гдѣ чувствуется и форма и художникъ и архитекторъ и есть эпохи съ особенно яркимъ направленіемъ, такъ что въ данномъ случаѣ вашъ пессимистическій взглядъ не совсѣмъ правиленъ, поэтому я считаю долгомъ возразить вамъ.

И. А. Фоминъ. Дѣло въ томъ, что Владиміръ Яковлевичъ иначе понималъ техническое совершенство русскихъ церквей, гдѣ все логично построено въ конструктивномъ отношеніи и можетъ служить хорошими примѣрами, но онъ говоритъ, что развитіе техники въ данное время идетъ такъ быстро, что старый стиль непригоденъ по своему существу, напр., полированный гранитъ идетъ больше для зеркальныхъ стеколъ, можно ли это съ русскимъ стилемъ совмѣстить? Я того же мнѣнія, что врядъ ли русскій стиль можно примѣнить къ техническимъ совершеннымъ матеріаламъ и формамъ нашего времени.

А. Е. Элкинъ. Вы говорите относительно матеріаловъ, огда вопросъ касается стиля, я то же самое могу сказать огносительно всѣхъ стилей, что они не имѣютъ будущаго, что дальше некуда идти, и что русскій стиль имѣетъ впереди больше горизонтовъ, чѣмъ какой-нибудь другой стиль, потому что это стиль дикаря, но талантливаго дикаря. Это зерно, которое можетъ развиться закономѣрно. Я не отрицаю, что нужно идти впередъ. Я не отрицаю, что въ каждой націи очень сильный человѣкъ дастъ такой тонъ, который заставляетъ идти за собою, но я говорю только принципіально, что русскій стиль можетъ дать больше надежды, чѣмъ какой-либо другой, потому что этотъ стиль еще мало разработанъ и онъ оторванъ отъ современной культуры путемъ искусственнымъ, путемъ взаимодѣйствія. Современный стиль ампиръ болѣе гармонируетъ съ нашей жизнью, но, разумѣется, это психологическое состояніе націи, это такой элементъ, это какъ бы тонъ вначалѣ, а что будетъ впослѣдствіи въ оркестрѣ, это подождите, потому что нація скажетъ свое слово. Я вѣдь не отрицаю и никогда не отрицалъ классическаго у насъ стиля, онъ имѣетъ свою физіономію, тоже русскій спеціально, какъ и другіе. Говорить то или другое не имѣетъ мѣста, лучше говорить о его достоинствѣ. Русскій стиль имѣетъ будущность и можетъ свободно развиваться, даже Петровскія реформы не погубили тона, о которомъ говорилъ докладчикъ, и сыграли положительную роль. Всѣ эти настроенія, можетъ быть, выльются въ дальнѣйшемъ развитіи.

И. Н. Манасѣинъ. Русскій стиль, какъ свободный и мало использованный, имѣетъ большіе шансы на будущее.

В. Я. Курбатовъ. Прежде всего, мнѣ кажется совершенно невѣрнымъ говорить объ искусствѣ, что если работали очень много талантливыхъ людей, то стиль использованъ. Въ искусствѣ, чѣмъ меньше заготовлено свѣту, тѣмъ легче работать дальше. Если работали многіе, то это не значитъ, что стиль использованъ, онъ можетъ расти на этомъ основаніи все дальше и дальше. Мнѣ кажется, что русскій стиль мало использованъ, хотя работали очень многіе и разнообразно. И тѣхъ варіацій, которыя были въ Москвѣ и Ярославлѣ, очень много. Почему русскимъ стилемъ считаютъ только то, что собрано въ Ярославлѣ и Москвѣ? Почему не считать русскимъ стилемъ Новгородскій и Псковскій? И это не менѣе русскіе стили, чѣмъ Ярославскій и Московскій? Разница совершенно одинакова. Развѣ Смоленскій цѣликомъ не вытекаетъ изъ Ярославскаго? Тамъ церковь съ большими столбами и низкіе корридоры, но она была развита болѣе совершенно технически, съ большими знаніями, которыя дала Европа, но это мысль русская.

Въ заключеніе Собраніемъ была принята слѣдующая резолюція; *при объявленіи конкурсовъ на составленіе архитектурныхъ проектовъ казенныхъ и общественныхъ зданій, желательно не обусловливать стиля, предоставляя выборъ такового усмотрѣнію конкуррирующихъ художниковъ.*

ОБЪ УПОРЯДОЧЕНІИ ПОЛОЖЕНІЯ ПОМОЩНИКОВЪ АРХИТЕКТОРОВЪ, ЖИВОПИСЦЕВЪ И СКУЛЬПТОРОВЪ НА БОЛЬШИХЪ РАБОТАХЪ.

А. Е. БѢЛОГРУДЪ.

(Соединенное Засѣданіе III и IV Отдѣловъ 3 января 1912 г.).

ъ своемъ сообщеніи я хочу имѣть честь сказать о томъ положеніи, въ которомъ у насъ находится, обыкновенно, большинство молодыхъ художниковъ—архитекторовъ, живописцевъ и скульпторовъ.

Ежегодно Академія Художествъ выпускаетъ до 30—40 художниковъ—архитекторовъ, живописцевъ и скульпторовъ. И вотъ государство, въ лицѣ Академіи Художествъ, Высшаго Художественнаго учрежденія въ Россіи, затрачивая не мало времени, труда и средствъ на подготовку ихъ, казалось бы, должно теперь использовать всѣ эти силы. Такъ дѣлаютъ, пожалуй, другія вѣдомства, и мы видимъ, что назначенію того или иного учебнаго заведенія соотвѣтствуетъ и дальнѣйшая дѣятельность его питомцевъ.

Лишь Академія Художествъ, какъ выразился картинно И. Е Рѣпинъ, своимъ питомцамъ говоритъ: «Ну вотъ, вы кончили, теперь поступайте въ Акцизъ!»

Но не потому надо поступать въ Акцизъ, что у насъ ничего не строится, не расписываются храмы, не созидаются памятники. Наоборотъ. Строятся дворцы, церкви, музеи, вокзалы, учебныя заведенія, театры и другія государственныя и общественныя зданія, не говоря уже о томъ, что доходные дома растутъ, положительно, какъ грибы.

Поступать въ Акцизъ надо потому, что Академія забыла свой уставъ и почему-то не проводитъ его въ жизнь.

А вѣдь кому же, какъ не ей, и книги въ руки.

1) Вѣдь «Императорская Академія есть высшее художественное учрежденіе для поддержанія, развитія и распространенія искусствъ въ Россіи».

2) Вѣдь «Академія Художествъ содѣйствуетъ всѣми доступными ей средствами подъему и развитію искусствъ».

3) Вѣдь «Академія разсматриваетъ, представляемые обязательно на ея заключеніе, проекты памятниковъ, церквей и монументальныхъ зданій, сооружаемыхъ въ Россіи на правительственный или общественный счетъ.

4) Руководитъ распредѣленіемъ заказовъ.

5) Способствуетъ развитію монументальной живописи, отыскивая и указывая случаи ея практическаго примѣненія».

Но Академія говоритъ: «поступай въ Акцизъ», и нѣкоторыя поступаютъ и, можетъ быть, они и правы.

Тѣ же, кто позволяютъ себѣ не согласиться съ этимъ и рѣшаются отдаться тому, чему ихъ учила Академія, въ большинствѣ случаевъ, на первыхъ порахъ, и иногда, впрочемъ, и надолго составляютъ тотъ кадръ архитекторовъ-помощниковъ, о которомъ я хочу сказать пару словъ.

Всѣмъ извѣстно, что постройка даже небольшого доходнаго дома представляетъ такую массу труда, что одному лицу почти невозможно съ ней справиться.

Я не говорю уже о большомъ архитектурномъ сооруженіи, гдѣ обыкновенно, даже при заурядномъ исполненіи, работаетъ цѣлый кадръ архитекторовъ, живописцевъ и скульпторовъ.

Тутъ-то и случается спросъ на трудъ ихъ въ роли помощниковъ архитекторовъ.

Спросъ этотъ безсистемный, случайный и обыкновенно ничѣмъ не регулируемый, какъ говорятъ, по вольному найму отъ строителя.

Поработавъ на одной постройкѣ и закончивъ ее, помощникъ предлагаетъ свой трудъ другому.

Обыкновенно помощникамъ достается львиная доля труда, а иногда и отвѣтственность.

Бываютъ случаи, когда архитекторы-помощники являются авторами и всего произведенія своего патрона.

Между тѣмъ, ни авторскихъ правъ, ни правового положенія имъ не полагается.

Мало того, положеніе ихъ приравнивается чертежникамъ даже въ мѣстныхъ архитекторскихъ кругахъ.

Такое ненормальное положеніе иногда заставляетъ ихъ пожалѣть, что они не пошли въ Акцизъ и, во всякомъ случаѣ, поскорѣе выйти изъ этого положенія.

Результатомъ этого является то обстоятельство, что всякій готовъ за гроши стряпать проекты, лишь бы имѣть собственную постройку.

Такимъ образомъ, обезцѣнивая какъ свой трудъ, такъ и трудъ и своихъ собратьевъ, стряпаются проекты, выростаютъ чудовища и, понятно, здѣсь уже не до творчества.

Еще хуже обстоитъ дѣло на постройкахъ общественныхъ или государственныхъ.

Здѣсь, въ силу оффиціальнаго положенія строительной комиссіи, неоффиціальное положеніе архитектора-помощника таково, что о немъ не прихолится много говорить и можно лишь указать, что, несмотря на неоффиціальное положеніе, помощникъ является юридическимъ лицомъ.

Конечно, нужно сказать, что бываютъ счастливыя исключенія, но они столь рѣдки, что я позволю себѣ, къ чести этихъ лицъ, назвать ихъ имена. Это уважаемый Леонтій Николаевичъ Бенуа и Иванъ Лидваль, которые, не боясь потерять своего авторитета, ставятъ имена своихъ помощниковъ наравнѣ со своими.

Но, вотъ вопросъ, какъ выйти изъ этого положенія, какъ сдѣлать, чтобы институтъ архитекторовъ-помощниковъ, живописцевъ и скульпторовъ, участвующихъ при постройкѣ, былъ бы институтомъ почетнымъ, ну что ли такимъ, какъ, напр., институтъ помощниковъ присяжныхъ повѣренныхъ.

И вотъ, если мы обратимся къ недавнему прошлому нашей исторіи, когда сооружались такія зданія, какъ Академія Художествъ съ именами Де-ла-Мота и Кокоринова, Инженерный замокъ съ именами Брена и Баженова, когда назывались имена Захарова, Гваренги, Томона, Воронихина, Камерона, Ринальди и пр., и пр., то мы увидимъ, что коллективное творчество было явленіемъ заурядным.

Прежде всего архитектурное сооруженіе не было произведеніемъ одного какого либо зодчаго.

Надо замѣтить, что въ старину художники не додумались еще до такого усерднаго односторонняго отстаиванія авторскихъ правъ, какъ стало въ ходу съ недавнихъ поръ. Сейчасъ и въ голову не придетъ человѣку, собирающемуся строить себѣ домъ и имѣющему уже архитектора, пригласить и другого и третьяго архитектора, которые общими силами рѣшали ту или другую задачу. Въ былыя времена не находили ничего страннаго и въ томъ, чтобы одному живописцу дать вписать въ картину другого, рядомъ съ написаннымъ уже ранѣе молодымъ человѣкомъ, еще и его невѣсту, а третьему приписать къ дому вновь пристроенный флигель и появившагося съ тѣхъ поръ на свѣтъ маленькаго наслѣдника.

Когда въ особомъ фаворѣ находился Растрелли, то не было въ Россіи такого богача, которому не хотѣлось бы построить либо домъ, либо церковь у себя въ помѣстьѣ по его проекту. Удовлетворять всѣхъ желающихъ Растрелли не могъ и проекты составлялись и строились его помощниками, которые его проекты мѣняли по своему усмотрѣнію, и это было въ порядкѣ вещей. Роли были хорошо распредѣлены и всѣ были довольны.

Сами Государи назначали не только архитекторовъ, но и ихъ помощниковъ—архитекторовъ, живописцевъ и скульпторовъ. Вотъ, напримѣръ, Высочайшее повелѣніе Императора Павла.

«Повелѣваемъ строеніе Михайловскаго Нашего дворца поручить безпосредственно Нашему архитектору, Надворному Совѣтнику Брене, снабдя его всѣми способами къ безостановочному и усиленному произведенію того строенія». Вмѣстѣ съ тѣмъ «повелѣваемъ употребить всѣ возможные способы, чтобы помянутый замокъ въ теченіе будущаго 1797 года могъ быть вчернѣ отдѣланъ. При семъ строеніи можете употребить архитектора Егора Соколова и колежскаго совѣтника Никифора Пушкина съ надлежащимъ числомъ помощниковъ каменныхъ мастеровъ, Дѣйствительный же Совѣтникъ Баженовъ долженъ имѣть наблюденіе, чтобы строеніе производимо было съ точностью по данному ему плану».

Но, кромѣ Баженова, Соколова и Пушкина, при постройкѣ дворца находились «для разныхъ порученій» еще Гваренги и Росси.

Кромѣ того, мы знаемъ, что при постройкахъ находился цѣлый кадръ живописцевъ и скульпторовъ: Пименовъ, Демутъ-Малиновскій, Щедринъ, Угрюмовъ, Ивановъ, Черновъ, Егоровъ, Шебуевъ, Боровиковскій и пр., и пр.

Въ это время Академія близко стояла къ строительству и почти всѣ силы ея привлекались къ строительству. Роли были хорошо распредѣлены и дѣло спорилось. Въ этомъ, очевидно, и былъ залогъ успѣха.

Исходя изъ всего сказаннаго, я позволю себѣ предложить слѣдующіе тезисы:

1) Просить Академію Художествъ изыскать средства къ привлеченію молодыхъ архитекторовъ, живописцевъ и скульпторовъ на постройки общественнаго и государственнаго значенія.

2) Просить Академію Художествъ выработать и внести въ Государственную Думу законопроектъ, по которому время, проведенное художниками—архитекторами, живописцами и скульпторами въ качествѣ помощниковъ при постройкахъ правительственнаго или общественнаго характера засчитывалось имъ въ срокъ государственной службы, съ опредѣленіемъ гонорара въ смѣтномъ порядкѣ.

3) Внести въ законопроектъ объ авторскомъ правѣ статьи, долженствующія регулировать коллективный трудъ художниковъ.

Въ виду того, что докладъ А. Е. Бѣлогруда представлялъ интересъ и для III отдѣла, онъ былъ заслушанъ въ Соединенномъ Засѣданіи IV и III отдѣловъ. Собраніе прослушало докладъ съ большимъ вниманіемъ. Въ преніяхъ по докладу приняли участіе *Я. И. Броваръ, М. М. Перетятковичъ, А. Ф. Афанасьевъ и Г. А. Магула*, докладчикъ отвѣчалъ оппонентамъ.

Я. И. Броваръ. Я сердечно привѣтствую докладчика; дѣйствительно онъ затронулъ существенный вопросъ. Я не архитекторъ, но будучи въ Академіи, имѣлъ много товарищей архитекторовъ, очень талантливыхъ, которые тогда только могли заявить о себѣ, когда стали устраиваться конкурсы и выдаваться преміи. До этого они терпѣли нужду и ихъ трудами, ихъ талантливыми проектами пользовались лица, получившія правительственные заказы по постройкѣ и обогащавшіе себя за ихъ счетъ. Помощникъ архитектора, если зарабатывалъ 500 р., то ему выдавали 25—50 р., а остальные деньги онъ ждалъ 7—8 мѣсяцевъ и затѣмъ, когда уже опять являлась нужда, опять небрежно бросали сторублевку. И эти талантливые люди съ утра до вечера должны были сидѣть, чтобы все сдѣлать къ сроку. Трудъ этотъ ужаснѣйшій. Кто хотя немножко сидитъ, согнувшись надъ столомъ, тотъ понимаетъ, что это такое. И вотъ такіе люди, настрадавшись нѣсколько лѣтъ, немножко вздохнули, когда узнали, что начали у насъ въ Россіи объявляться конкурсы, и онѣ всплыли, такъ сказать, таланты ихъ обнаружились. Мнѣ неудобно назвать многихъ товарищей, людей прекрасныхъ, талантливыхъ, которые, только благодаря своей энергіи, не были задавлены нищетой и ужаснѣйшимъ безвыходнымъ положеніемъ, наравнѣ съ простой работой, исполняя чудныя произведенія. Ихъ имена засвѣтились, ихъ прелестныя зданія извѣстны, и я вполнѣ присоединяюсь къ сказанному докладчикомъ, но не знаю, какъ это оформить и какъ помочь этому вопіющему дѣлу. (Апплодисменты).

М. М. Перетятковичъ. Я тоже присоединяюсь вполнѣ къ этому замѣчанію, и намъ, архитекторамъ, ближе знакомъ этотъ сложный вопросъ, который, однако, я бы считалъ преждевременно и неосторожно принять въ видѣ опредѣленныхъ тезисовъ. Относительно же авторскаго права я долженъ сказать, что художники, приглашающіе помощниковъ, не всѣ вѣдь одинаковы и мы знаемъ массу лицъ не только въ архитектурѣ, но въ скульптурѣ и живописи, которыя именами и трудомъ художниковъ пользуются подъ своимъ флагомъ. Съ этимъ зломъ нельзя бороться только постановленіями. Тутъ нужна цѣлая эволюція и коллективное товарищеское воздѣйствіе. Поэтому, принимая всецѣло въ общемъ желаніе упорядочить положеніе молодыхъ художниковъ и предоставить имъ возможность проявить свою самостоятельность, нельзя пока предрѣшать тезисовъ въ той формѣ, какъ они представлены, потому что это будетъ нѣсколько односторонне. Лучше формулировать такъ: что, принявъ къ свѣдѣнію докладъ художника Бѣлогруда и признавая его вполнѣ заслуживающимъ вниманія, просить соотвѣтствующее общество архитекторовъ или общество художниковъ разработать къ будущему Съѣзду, или въ ближайшее время, тѣ параграфы, которые могутъ улучшить это положеніе; а эти тезисы сейчасъ могутъ принести только вредъ, а не пользу, встрѣтятъ большую оппозицію и не дадутъ широкаго разрѣшенія вопроса, къ которому нужно всегда стремиться.

А. Ф. Афанасьевъ. Этотъ вопросъ наболѣвшій и спѣшный, но рѣшить его тѣмъ способомъ, какъ предлагается, невозможно. Рѣшить можно только Обществомъ Взаимопомощи художниковъ, архитекторовъ и скульпторовъ. Только когда они сами себя будутъ оцѣнивать, сами себѣ давать работу, тогда только всѣмъ, и крупнымъ и среднимъ силамъ, можно будетъ работать самостоятельно.

А. Е. Бѣлогрудъ. Мнѣ кажется, что тезисы, представленные мною, вполнѣ самостоятельны и проводимы въ жизнь. Положеніе помощника архитектора и архитектора, въ матеріальномъ отношеніи, въ большинствѣ случаевъ, хорошо и даже трудъ помощника архитектора оплачивается значительно лучше, чѣмъ трудъ лица, которое переходитъ къ постройкѣ и строитъ. Такъ что въ этомъ отношеніи я буду говорить только о привлеченіи живописцевъ и скульпторовъ и всѣхъ вообще молодыхъ силъ къ общественнымъ работамъ по постройкѣ. Ежегодно у насъ строятся дворцы, театры, вокзалы, по всей Россіи, массу церквей строятъ, колоссальныя затраты идутъ, а какъ все это строится? Безси-

стемно, кой-какъ, Академія въ это не вникаетъ, не хочетъ знать; тѣмъ не менѣе, по уставу, она обязана вникать. За послѣднее время нѣкоторые органы, различныя организаціи стали обращаться къ Академіи и Академія прилагаетъ свои старанія къ тому, чтобы пополнять притокъ молодыхъ художественныхъ силъ и позаботиться о созданіи новаго искусства. Мы знаемъ, что архитектура не такое искусство, что взялъ полотно, краски и художникъ можетъ быть предоставленъ самому себѣ. Характеръ этого искусства таковъ, что требуется цѣлая группа лицъ и большія затраты. Настало время,—пора напомнить Академіи объ ея правахъ, чтобы учредить какую нибудь комиссію что ли, которая бы этимъ вѣдала, и дать этой комиссіи какія нибудь функціи, которыя исполняетъ Техническій Строительный Комитетъ. Я бы настаивалъ на своемъ предложеніи, потому что именно этимъ, мнѣ кажется, можно принести значительную помощь, отыскать средства къ привлеченію молодыхъ художественныхъ силъ на работы общественнаго и государственнаго значенія. Теперь это государствомъ совершенно игнорируется; тѣмъ не менѣе, мы знаемъ прекрасно, что когда требуется трудъ именно художника, то въ Петербургѣ наши архитектора и даже ученики Академіи на расхватъ, даже инженерамъ предпочитаютъ учениковъ Академіи. Но я говорю о моральномъ положеніи и состояніи помощниковъ. Я не противъ института, институтъ надо поддержать само собой разумѣется, что въ большомъ строительствѣ они занимаются комиссіонной частью полученія заказовъ, но главные работники здѣсь архитектора молодые и ихъ нужно поддержать. Архитекторъ, въ большинствѣ случаевъ, въ работѣ не нуждается. Это не вопросъ взаимопомощи, какъ нѣкоторыми здѣсь было сказано, но я хочу сказать о томъ правѣ, которое эти работники заслуживаютъ, чтобы было широко предоставлено имъ приложить свой трудъ къ государственному строительству, чего теперь нельзя. Вотъ на эту сторону я обращаю вниманіе.

Г. А. Магула. Я не совсѣмъ понялъ г. Бѣлогруда. Онъ ставитъ два вопроса, изъ которыхъ первый о томъ, чтобы Академія Художествъ использовала свое право контролировать постройки, имѣющія государственное значеніе. Несомнѣнно слѣдуетъ высказать пожеланіе, чтобы на будущее время Академія относилась болѣе серьезно къ этому вопросу. А другой вопросъ объ отношеніяхъ, или какъ сказано въ самомъ докладѣ: объ упорядоченіи положенія помощниковъ архитекторовъ, живописцевъ и т. д. Мнѣ кажется мы сейчасъ нѣсколько разбили эти вопросы и слѣдовало бы сначала сдѣлать постановленіе по одному, а потомъ по второму вопросу.

А. Е. Бѣлогрудъ. Я говорю не объ упорядоченіи положенія, а, главнымъ образомъ, о привлеченіи къ государственному строительству.

М. М. Перетятковичъ. Я думаю мы поймемъ другъ друга, если прямо вплотную подойдемъ къ вопросу. Тутъ выдвигаются два положенія, во-первыхъ, обязанность Академіи слѣдить за тѣмъ, чтобы въ жизнь проводились всѣ художественныя начинанія и въ области строительства была бы принята широкая протекція Академіи. Художникъ Бѣлогрудъ указываетъ на то, чтобы къ постройкѣ зданій монументальныхъ, гдѣ сосредоточена скульптура, архитектура и живопись, привлекались художники. Это будетъ доказательствомъ того, что серьезная художественная задача производилась подъ наблюденіемъ Академіи. Затѣмъ онъ говоритъ: постройка русскихъ музеевъ, Музея-Памятника Отечественной войны, Суворовскаго дѣлается у насъ какъ бы путемъ негласнымъ, и Академія не имѣетъ доступа, а вѣдь она должна бы имѣть доступъ въ силу своего устава, § 3. Эта сторона дѣла настолько ясна, что мы не можемъ пытаться спорить, должны только поддерживать то, что въ Обществѣ Архитекторовъ намѣчалось, именно къ началу этого года, во что бы то ни стало, настаивать на развитіи 3-го пункта и практически осуществить его. Уже образована небольшая комиссія, которая занимается вопросомъ о томъ, какъ отыскать тѣ способы и средства, которыми потомъ Академія должна осуществить свое право и свой долгъ. Какъ это осуществится — это въ короткій періодъ сдѣлать нельзя, но вопросъ этотъ уже поднятъ и въ Обществѣ Архитекторовъ разрабатывается.

Я имѣю честь состоять въ комиссіи по разработкѣ этого вопроса и онъ будетъ выясненъ къ концу этого года. Я вижу, что и Съѣздъ къ этому присоединяется. Теперь вопросъ другой—о правовомъ положеніи помощниковъ художниковъ, живописцевъ, скульпторовъ—подойдемте къ нему тоже просто. Есть положенія и моменты, когда извѣстная безличность стоящихъ во главѣ лицъ, даже не скажу безличность, а извѣстная слабость въ смыслѣ духовномъ, въ извѣстномъ коллективномъ проявленіи своей воли, ропяетъ художественность даннаго произведенія пли созданія искусства. Мы можемъ привести мнѣніе ряда лицъ, которыя доказываютъ, что художественное произведеніе только тогда художественно, когда въ немъ одна душа, одно сердце, что никому въ голову не придетъ поручить какой нибудь комиссіи написать оперу или написать картину, это долженъ сочинить одинъ духъ, одна душа и раздѣлить это на 10 лицъ невозможно. Но если обратитесь къ прошлому, то увидите массу примѣровъ, гдѣ въ коллективномъ трудѣ создавала только одна душа, только одинъ чело-

вѣкъ. Если я не лично пишу картину, то все-таки въ ней можетъ быть моя душа, мой замыселъ. Возьмите, напр., картину—«Государственный Совѣтъ»—Рѣпина,—писали помощники, но вѣдь вы же знаете, что это писалъ Рѣпинъ и никто другой. Если это возможно въ живописи, то тѣмъ болѣе въ архитектурѣ, гдѣ участвуютъ всевозможныя отрасли отъ живописи до проводки электрическихъ проводовъ включительно; тутъ нуженъ извѣстный конгломератъ лицъ, извѣстная группа лицъ, исполняющихъ задачу по одному общему замыслу. Тутъ вотъ и есть рискованное положеніе,—какъ Академія можетъ навязать ту или другую формулировку для сочетанія лицъ, свойствъ, темпераментовъ. Вѣдь можетъ случиться, что лицо, стоящее во главѣ, скажетъ: я откажусь отъ веденія такой работы, гдѣ мнѣ навяжутъ тѣхъ или другихъ лицъ, я самъ задумалъ, долженъ самъ вести дѣло и т. д. Теперь другое положеніе: если дѣйствительно произведеніе искусства затѣвается нашей администраціей широко, а проводится въ жизнь недостаточно художественно, то это благодаря тому недостатку, что на службу идутъ, большею частью, лица менѣе энергичныя, менѣе трудоспособныя. Наряду съ этимъ, художникъ молодой, который любитъ искусство, но который не проходитъ этой служебной карьеры, не имѣетъ возможности быть привлеченнымъ къ работѣ. Вотъ такихъ лицъ, по мнѣнію г. Бѣлогруда, и слѣдуетъ привлекать къ общественнымъ постройкамъ, обративъ на нихъ должное вниманіе. Для этого есть пріемъ, давшій результаты болѣе или менѣе совершенные, именно конкурсъ. Вотъ мнѣ и кажется, что въ этомъ направленіи надо опять таки походатайствовать Съѣзду и поддержать художника Бѣлогруда, чтобы трудъ лицъ, проявившихъ знанія и талантливость, не порабощался, а, наоборотъ, получалъ возможность самостоятельно быть проведеннымъ въ жизнь, подъ руководствомъ авторовъ, которые отличились въ немъ. Къ этому уже пришли во многихъ государствахъ и въ Россіи дѣло это начинаетъ отчасти проявляться. Я не называю имена и факты, но, безусловно, въ ряду лицъ, упоминаемыхъ уважаемымъ товарищемъ, есть такія, которыя 25 разъ на конкурсахъ получали премію и только на 26-мъ получили постройку. Это, конечно, ненормально. Есть, безусловно, пути, которые, при ближайшемъ и всестороннемъ разсмотрѣніи, дадутъ выходъ, могутъ принести пользу, а если мы какъ нибудь оффиціально стали бы формулировать, какимъ нибудь параграфомъ, томы бы его похоронили. Если мы скажемъ, что нужно привлечь такихъ-то и такихъ-то художниковъ, нужно ассигновать кредитъ, то этимъ мы вопроса не исчерпаемъ. Если же ходатайствовать о томъ, чтобы Академія широко осуществляла § 3 своего устава и чтобы въ данномъ случаѣ найти способъ проведенія въ жизнь и осуществить моральное авторское право талантливыхъ художниковъ—это вполнѣ понятно. Но касаться вопроса о томъ, что помощники архитекторовъ должны быть извѣстнымъ образомъ оплачиваемы—это трудно, и я понималъ эту взаимопомощь не матеріально, а морально. Если художникъ Бѣлогрудъ настаиваетъ просить Академію осуществить ея права по § 3 устава, то все-таки невозможно слѣдить за дѣятельностью строительной во всей Россіи, и у насъ спеціально намѣчается извѣстный отдѣлъ-комитетъ со входящими туда живописцами, скульпторами, художниками, архитекторами. Словомъ, Академія должна содѣйствовать всѣми силами проведенію въ жизнь § 3 своего устава и оказывать поддержку молодымъ силамъ на общественномъ поприщѣ.

А. Е. Бѣлогрудъ. Такія пожеланія о проведеніи въ жизнь, конечно, очень сложны, но я говорю конкретно, чтобы получить плоды отъ этихъ пожеланій. Я говорю: просить Академію Художествъ изыскать не средства въ смыслѣ денегъ, а въ смыслѣ привлеченія художниковъ на большую работу. Чтобы Академія изыскала средства не денежныя, т. е. я предлагаю то самое, что и Вы, такъ что мы сходимся вполнѣ на этомъ и разговоръ можетъ быть только о второмъ пунктѣ. Я говорю: просить Академію Художествъ выработать и внести въ Государственную Думу законопроектъ о томъ, чтобы время лицъ, находящихся на постройкѣ государственнаго или общественнаго значенія, зачитывалось по государственной службѣ, потому что сплошь и рядомъ мы, архитекторы, не бываемъ на государственной службѣ.

М. М. Перетятковичъ. Богъ съ ней.

А. Е. Бѣлогрудъ. Наоборотъ, оттуда и получается неоффиціальное положеніе этихъ лицъ. Вѣдь вы же знаете, что въ нашей средѣ есть лица, которыя по 25 премій получали и только на 26-й получили постройку, но вѣдь не всѣ же могутъ выдержать такую марку.

М. М. Перетятковичъ. Я говорю, что это ненормально.

А. Е. Бѣлогрудъ. Этотъ вопросъ настолько острый, что я не буду Съѣздъ просить обязательно мое предложеніе принять, но я защищалъ бы его, насколько могъ. Такъ что первый пунктъ можно принять, а во второмъ—разногласіе.

М. М. Перетятковичъ. Это тоже обоюдоострое положеніе. Я сошлюсь на личный опытъ, что тамъ, гдѣ Вы не служите, гдѣ Вы свободный человѣкъ, съ Вами болѣе считаются, чѣмъ, когда Вы

будете чиновникомъ по рангу и будете подчиненнымъ. Если Вы дойдете до высшихъ чиновъ и будете звѣздами увѣшаны, тогда, можетъ быть, другое дѣло. Но если Вы свободный человѣкъ, отъ Вашего такта и умѣнія зависитъ поставить себя въ жизни, какъ слѣдуетъ. Но для свободнаго художника не важно, какъ его знанія будутъ проведены по табели о рангахъ. Мое глубокое убѣжденіе, что этотъ вопросъ второй во имя перваго не слѣдуетъ ставить.

А. Е. Бѣлогрудъ. Я ничего не имѣю.

Предсѣдатель. (Проф. Н. А. Кошелевъ). Вопросъ можно считать исчерпаннымъ.

Собраніе постановило: *просить Академію Художествъ изыскать способы къ привлеченію молодыхъ архитекторовъ, живописцевъ, скульпторовъ и работающихъ по прикладному искусству на постройки общественныхъ и государственныхъ зданій и вообще къ поощренію и проведенію въ жизнь самодѣятельнаго труда молодыхъ талантливыхъ художниковъ.*

ОТДѢЛЪ ПЯТЫЙ.

РУССКАЯ СТАРИНА И ЕЯ ОХРАНА.

«Никакія словесныя или письменныя свидѣтельства и повѣствованія не даютъ такого живого, проникновеннаго и цѣльнаго пониманія смысла исторіи, какъ уцѣлѣвшія отъ разрушенія и пережившія вѣка святыни, памятники и развалины старины. Чѣмъ глубже зачарованы они дыханіемъ времени, чѣмъ долговѣчнѣе ихъ молчаливое раздумье, тѣмъ съ большею властью привлекаютъ они къ себѣ взоры и мечты, тѣмъ обаятельнѣе для души становится ихъ отшумѣвшая, отцвѣтшая, но ярко воскрешающая въ памяти жизнь».

Гр. А. Голенищевъ-Кутузовъ.

Вопросы, разбираемые V Отдѣломъ Съѣзда Художниковъ, отличались особой жизненностью, а потому вызывали огромный къ себѣ интересъ и единодушныя постановленія.

Исключительное вниманіе и любовь, которую русскіе художники и общество стали высказывать за послѣднія десятилѣтія къ русскому искусству, какъ древне-церковному, такъ и къ искусству послѣ Петровской эпохи, объясняется не столько тѣмъ, что искусство это ближе намъ и доступнѣе, сколько истинными достоинствами, ему присущими.

Древне-русское искусство—это крупное, самобытное явленіе, явившееся результатомъ жизни и работы великорусскаго племени, вмѣстѣ съ другими народностями, и служащее основаніемъ для будущей художественной жизни русскаго народа. Отсюда особо любовное отношеніе къ вопросамъ, разбираемымъ Отдѣломъ Русской Старины, и стремленіе охранить безчисленныя сокровища, гибнущія каждый день по всему обширному пространству земли русской, и для спасенія которыхъ важны уже не годы, а мѣсяцы, недѣли и дни.

Работа Отдѣла носила двоякій характеръ: съ одной стороны читались доклады чисто художественные, гдѣ передъ слушателями проходили памятники, забытые на далекихъ окраинахъ, памят-

ники, исчезнувшіе уже безслѣдно, и о красотѣ которыхъ можно судить лишь по описаніямъ очевидцевъ. Съ другой стороны, говорилось о чисто утилитарной сторонѣ дѣла, какъ сохранить гибнущія красоты, пли не допустить обезображеніе ихъ застройкой сосѣднихъ участковъ.

Предлагались мѣры неотложныя, когда памятнику грозило разрушеніе, и надо было поддержать его немедля; въ другихъ случаяхъ вопросъ ставился глубже: слѣдовало подумать о томъ, какъ подготовить грядущія поколѣнія, въ частности молодое духовенство, и научить ихъ понимать и любить окружающіе ихъ памятники церковной старины.

Горячо обсуждался принципіальный вопросъ о реставраціи памятниковъ, при чемъ много было высказано разнорѣчивыхъ взглядовъ, понимать ли реставрацію въ смыслѣ закрѣпленія существующаго или же, какъ возстановленіе памятника въ прежнемъ видѣ?

Наша древняя иконопись, какъ извѣстно, высоко цѣнится не только у насъ, но и въ Западной Европѣ и въ Америкѣ, иностранные коллекціонеры зорко слѣдятъ за сохранившимися древними иконами и не упускаютъ случая пріобрѣсти ихъ, чтобы увезти за-границу. Такое отношеніе къ нашей церковной старинѣ вызываетъ среди русскихъ скупщиковъ иконъ желаніе наживы, сбыта поддѣлокъ подъ старину, вслѣдствіе чего за послѣднее время развилось особаго рода ремесло—реставрація едва сохранившихся иконъ и даже писанія вновь на старыхъ доскахъ, поддѣлываясь подъ старину, чтобы ввести въ заблужденіе покупателя о времени написанія иконы.

Въ виду важности вопроса объ охраненіи древней иконописи, онъ былъ поставленъ Отдѣломъ Старины однимъ изъ основныхъ и обсужденію его посвящено нѣсколько засѣданій, имѣвшихъ результатомъ постановленія о способѣ охраны иконъ и борьбѣ съ поддѣлкою ихъ.

Большое вниманіе также обращено было на «Правительственный проектъ охраны старины». Въ виду того, что при составленіи этого законопроекта не были привлечены въ достаточной мѣрѣ силы художественныя и лица, работающія въ области историко-археологическихъ наукъ, законопроектъ оказался недостаточно широко охватывающимъ вопросъ, и, будучи утвержденъ, закабалилъ бы на многіе годы дѣло охраненія памятниковъ искусства. V-й Отдѣлъ Съѣзда считалъ, что къ вопросу этому должно относиться съ особой тщательностью и разработать его по широко поставленной программѣ, согласно послѣднимъ требованіямъ иностранныхъ законодательствъ. На одномъ изъ Общихъ Собраній Съѣзда вопросъ этотъ былъ горячо обсужденъ и слѣдствіемъ преній явилось образованіе особой комиссіи, въ составъ которой вошли слѣдующія лица: графъ П. С. Шереметевъ (предсѣдатель), графъ П. Ю. Сюзоръ, А. А. Ростиславовъ, проф. Н. И. Веселовскій, князь С. М. Волконскій, А. Я. Лихтерманъ, Н. И. Кравченко, А. І. Гидони, П. П. Вейнеръ, Н. Г. Цириготти, Г. К. Лукомскій, В. А. Верещагинъ, бар. Н. Н. Врангель, В. К. Лукомскій, А. Я. Боравскій, В. А. Плотниковъ, В. Т. Георгіевскій. Комиссія эта усиленно работала въ теченіе всего Съѣзда и на заключительномъ собраніи доложила Съѣзду записку, которая имѣла быть представленной Министру Внутреннихъ Дѣлъ съ просьбой о пересмотрѣ законопроекта охраны памятниковъ старины.

Предсѣдатель V Отдѣла былъ гр. П. С. Шереметевъ, секретарями В. Т. Георгіевскій, В. А. Плотниковъ и М. Ф. Королева. Отдѣлъ имѣлъ 9 засѣданій на которыхъ былъ заслушанъ 21 докладъ. Кромѣ собраній Отдѣла вопросамъ русской старины, посвящено было 2-е Общее Собраніе Съѣзда и Соединенное засѣданіе III, IV и V Отдѣловъ.

Къ докладамъ, затронувшимъ чисто художественную сторону, можно прежде всего отнести сообщеніе проф. Д. В. Айналова «Соломонова палата въ дворцѣ Алексѣя Михайловича», въ которомъ, передъ слушателями воскресъ со всѣми чудесами, исчезнувшій навсегда, диковинный памятникъ русской старины, подробно описанный очевидцами. Докладъ этотъ, обоснованный интереснѣйшими историческими данными, возбудилъ живѣйшее вниманіе собранія. Къ той же серіи сообщеній относится и докладъ М. Н. Дитрихъ «Происхожденіе Сирина въ русскомъ орнаментѣ», прочитанный въ присутствіи Ихъ Высочествъ Великаго Князя Петра Николаевича и Княгини Марины Петровны.

Въ живомъ и талантливомъ изложеніи, докладчица показала слушателямъ происхожденіе и роль, которую играла издревле въ старомъ русскомъ народномъ искусствѣ таинственная апокрифическая птица Сиринъ. Художники В. А. Плотниковъ, И. Я. Билибинъ и Г. К. Лукомскій сопровождали свои сообщенія демонстраціей на экранѣ полныхъ красоты памятниковъ нашей старой художественной архитектуры—сѣверныхъ церквей, усадебъ и частныхъ городскихъ домовъ. Сюда же относятся также доклады И. Е. Никифорова, А. П. Эйсснера, А. А. Карелина и др.

Ко второй категоріи относились доклады, гдѣ говорилось о памятникахъ, требующихъ немедленной заботы о себѣ, въ смыслѣ охраненія. Всѣ они возбуждали особо горячія пренія, во время которыхъ обсуждались способы и средства къ скорѣйшему осуществленію охраны. Наиболѣе горячее стремленіе помочь вызвалъ докладъ В. Т. Георгіевскаго о состояніи Ферапонтова монастыря. При-

нимая во вниманіе все значеніе этого храма, ни съ чѣмъ несравнимую красоту фресокъ, Отдѣлъ единодушно отозвался на необходимость ходатайствовать о немедленномъ поддержаніи этого драгоцѣннѣйшаго изъ памятниковъ нашей церковной старины. Большое сочувствіе и интересъ вызвали также доклады А. И. Анисимова «О судьбѣ русскихъ иконъ», А. Я. Лихтермана «Охрана памятниковъ Псковской старины», проф. Н. А. Кошелева «О реставраціи храма Христа Спасителя» и многіе др.

Послѣдній разрядъ сообщеній обнималъ предлагаемыя тѣ или иныя мѣры, способствующія къ охраненію художественной старины. Много говорилось здѣсь о положеніи современной иконописи, о необходимости поднять художественный уровень духовенства, о созданіи мѣстныхъ по епархіямъ музеевъ церковныхъ древностей и о поѣздкахъ молодыхъ художниковъ по Россіи для ознакомленія ихъ съ памятниками и для регистраціи ихъ. Слѣдствіемъ этихъ докладовъ былъ рядъ единодушныхъ постановленій ходатайствовать передъ различными учрежденіями о принятіи предлагаемыхъ мѣръ охраны.

Такова была работа V Отдѣла Съѣзда «Русская старина и ея охрана».

■ ■

Засѣданіе 28-го декабря 1911 г., утромъ.

Предсѣдатель: Графъ П. С. ШЕРЕМЕТЕВЪ.

1. В. Т. Георгіевскій. «О преподаваніи церковной археологіи и исторіи искусства въ духовныхъ учебныхъ заведеніяхъ».

О ПРЕПОДАВАНІИ ЦЕРКОВНОЙ АРХЕОЛОГІИ И ИСТОРІИ ИСКУССТВЪ ВЪ ДУХОВНЫХЪ УЧЕБНЫХЪ ЗАВЕДЕНІЯХЪ.

В. Т. ГЕОРГІЕВСКІЙ.

Основныя положенія. 1) Духовенство, по своимъ правамъ и обязанностямъ, поставлено въ такое положеніе, въ силу котораго оно оказываетъ весьма ощутительное вліяніе на судьбу русскаго искусства. Оно является фактическимъ хранителемъ памятниковъ церковной русской старины и искусства. Оно принимаетъ дѣятельное участіе въ церковномъ строительствѣ, въ украшеніи храмовъ живописью, иконами и въ снабженіи церквей духовною утварью; ни одни постройки, ни одинъ церковный ремонтъ не можетъ быть произведенъ безъ разрѣшенія епархіальныхъ архіереевъ, причемъ иниціаторами и всегда исполнителями всѣхъ епархіальныхъ распоряженій этого рода является приходское духовенство. 2) Въ программахъ предметовъ, преподаваемыхъ въ духовныхъ учебныхъ заведеніяхъ, нѣтъ совсѣмъ исторіи русскаго церковнаго искусства и церковной археологіи. До послѣдняго времени не было даже отдѣла каѳедры по археологіи въ духовныхъ академіяхъ. Краткія свѣдѣнія о церковномъ искусствѣ давались лишь на немногихъ урокахъ литургики, безъ всякихъ наглядныхъ пособій, въ видѣ знакомства съ предметами церковной старины и искусства въ музеяхъ и древлехранилищахъ. И такимъ образомъ духовенство не было подготовлено къ исполненію одной изъ важныхъ своихъ обязанностей.

Всѣмъ извѣстно, что памятники нашей русской старины, въ особенности церковной, гибнутъ, главнымъ образомъ, оттого, что духовенство не знакомо съ научной и культурной цѣнностью этихъ памятниковъ и не компетентно въ оцѣнкѣ ихъ. Наши сельскіе священники, а часто и городскіе не умѣютъ отличать, что у нихъ художественнаго въ храмѣ, и часто, желая украсить храмъ, они губятъ лучшее, что имѣютъ. Этотъ фактъ всѣмъ извѣстенъ, и всѣ знаютъ, что главными губителями нашей русской церковной старины являются тѣ люди, которые, по своему положенію, должны быть ея хранителями. Всѣ сѣтованія на это явленіе безцѣльны до тѣхъ поръ, пока лица, стоящія на стражѣ церковнаго искусства, не будутъ подготовлены научно къ тому, чтобы умѣть цѣнить художественно красоту ввѣренныхъ имъ памятниковъ.

Еще 20 лѣтъ назадъ на 8-мъ Московскомъ Археологическомъ съѣздѣ, послѣ моего доклада о гибели въ провинціяхъ памятниковъ старины, наши ученые единогласно постановили ходатайствовать передъ Св. Сѵнодомъ о введеніи преподаванія церковной археологіи и искусства въ духовныхъ учебныхъ заведеніяхъ, но ходатайство это осталось безъ осуществленія. И какъ тогда, такъ и теперь, необходимо, чтобы духовенство, которое по своему положенію стоитъ такъ близко къ церквамъ и

хранящимся въ нихъ памятникамъ старины, получало художественное образованіе и чтобы оно не допускало тѣхъ ошибокъ и преступленій противъ искусства и археологіи, какъ это часто бываетъ теперь на практикѣ. Въ самомъ дѣлѣ, являясь фактически хранителемъ художественной красоты, духовенство, вмѣстѣ съ тѣмъ, оказываетъ то или другое вліяніе и при постройкѣ храмовъ, и при украшеніи ихъ иконами и снабженіи церковной утварью. Оно проявляетъ свой вкусъ, и это участіе въ строительныхъ комиссіяхъ духовенства отражается чрезвычайно ярко и неблагопріятно для искусства и художественной старины. Всѣмъ извѣстны факты, что нерѣдко, въ угоду благотворителямъ, батюшки ставятъ совершенно нехудожественныя вещи. Или при постройкѣ храма, при выборѣ проекта одобряютъ такіе, которые не имѣютъ никакой художественной цѣнности, и часто отвергаютъ такіе проекты, которые оригинальны, талантливы и въ художественномъ отношеніи стоятъ неизмѣримо выше одобренныхъ. Это будетъ продолжаться до тѣхъ поръ, пока духовенству не будетъ дано художественное образованіе. Поднять вопросъ о художественномъ образованіи духовенства сейчасъ особенно благовременно, такъ какъ въ Св. Сунодѣ теперь ведутся предварительныя работы по преобразованію духовно-учебныхъ заведеній и по пересмотру программъ преподаванія, и самыя семинаріи переживаютъ періодъ реформъ.

И вотъ, мнѣ кажется, нужно, чтобы художественный съѣздъ позаботился воспользоваться этимъ моментомъ, и съ своей стороны принялъ всѣ мѣры къ тому, чтобы памятники церковнаго искусства не погибали болѣе и были предохранены отъ дальнѣйшаго вандализма. Я принималъ участіе въ комиссіи Св. Сунода по разсмотрѣнію и составленію программъ преподаванія въ духовно-учебныхъ заведеніяхъ свѣдѣній по церковной археологіи и литургикѣ и могу доложить Съѣзду, въ какомъ положеніи тамъ это дѣло находится. Въ программахъ духовно-учебныхъ заведеній, среднихъ и низшихъ, бывшихъ раньше, преподаваніе церковной археологіи и церковнаго искусства совершенно не существовало. Кратчайшія свѣдѣнія о храмахъ, о богослужебной утвари давались на урокахъ литургики, гдѣ была одна глава, посвященная вопросамъ объ устройствѣ и украшеніи храма, но этихъ свѣдѣній было чрезвычайно мало, свѣдѣнія эти въ художественномъ отношеніи никакого значенія не имѣли, и будущіе священники, окончившіе курсъ въ духовно-учебныхъ заведеніяхъ, оказывались свободными отъ знаній по искусству. Принимая участіе въ работахъ комиссіи по разсмотрѣнію программы по литургикѣ, я высказалъ пожеланіе, чтобы эта программа была расширена введеніемъ особаго предмета преподаванія церковной археологіи въ среднихъ учебныхъ заведеніяхъ, но комиссія не нашла возможнымъ удовлетворить этого моего желанія и, по настоянію проф. Н. В. Покровскаго, принимавшаго участіе въ этой комиссіи, былъ лишь расширенъ археологическій отдѣлъ въ литургикѣ сообщеніемъ нѣкоторыхъ дополнительныхъ свѣдѣній, но я увѣренъ, что и въ дальнѣйшемъ эти свѣдѣнія не улучшатъ положенія дѣла. По прежнему священники останутся въ невѣдѣніи относительно того, что прилично, что художественно въ храмахъ, что необходимо сохранить, и попрежнему будутъ являться не хранителями, а губителями памятниковъ искусства. Но въ особенности странно то обстоятельство, что въ духовныхъ академіяхъ не было до самаго послѣдняго времени самостоятельной каѳедры церковной археологіи и искусства. Правда, по уставу академіи 1869 года этотъ предметъ былъ внесенъ въ число курсовыхъ предметовъ, но не самостоятельно, а въ соединеніи съ литургикой. Въ большинствѣ случаевъ профессора церковной археологіи и литургики спеціализировались на послѣдней, такъ какъ литургику считалось легче преподавать. Благодаря этому, произошло то, что во всѣхъ почти академіяхъ были профессора литургисты, а не археологи. Такъ, въ Московской академіи былъ проф. Голубцовъ—литургистъ, въ Казанской—спеціалистъ болѣе по церковному праву, чѣмъ по археологіи, въ Кіевской—спеціалистъ по литургикѣ, болѣе чѣмъ по церковной археологіи и лишь въ Петербургѣ проф. Н. В. Покровскій посвящалъ свои силы болѣе церковной археологіи, чѣмъ литургикѣ, онъ сдѣлалъ весьма много въ этомъ дѣлѣ, и составляетъ единственное и счастливое исключеніе среди профессоровъ духовныхъ академій. Въ настоящее время, послѣ неоднократныхъ ходатайствъ, съ которыми я обращался къ членамъ Св. Сунода, и въ особенности къ архіепископу Волынскому, Антонію, Св. Сунодъ въ августѣ 1911 г. сдѣлалъ постановленіе отдѣлить преподаваніе церковной археологіи отъ литургики и образовать въ академіяхъ особую самостоятельную каѳедру церковной археологіи. И теперь въ 4-хъ академіяхъ съ нынѣшняго года открыты каѳедры особыя церковной археологіи, хотя эти каѳедры почти вездѣ не замѣщены никѣмъ. Но, во всякомъ случаѣ, это большой плюсъ, хотя академій лишь 4; въ среднихъ же духовно-учебныхъ заведеніяхъ, откуда выходитъ большинство священниковъ, дѣло осталось по прежнему; свѣдѣній по церковной археологіи и искусству имъ не дается и, такимъ образомъ, духовенство остается безъ художественнаго образованія. Такъ какъ большинство памятниковъ церковной старины и искусства гибнетъ въ сельскихъ церквахъ, то вопросъ объ охранѣ памятниковъ церковной старины требуетъ настоя-

тельнаго рѣшенія въ направленіи сообщенія свѣдѣній по церковной археологіи и искусству, именно въ среднихъ учебныхъ заведеніяхъ, гдѣ обучается большинство сельскаго духовенства. Такимъ образомъ, слѣдуетъ возбудить ходатайство передъ Св. Сѵнодомъ, чтобы въ каждомъ среднемъ духовно-учебномъ заведеніи введено было преподаваніе церковной археологіи и исторіи церковнаго искусства, и этотъ предметъ долженъ быть обязательнымъ для всѣхъ учащихся.

Но археологія и церковное искусство это такіе предметы, успѣхъ преподаванія которыхъ зависитъ, въ значительной мѣрѣ, отъ наглядности. Одними теоретическими и научными свѣдѣніями ограничиться нельзя. Преподаваніе археологіи и исторіи искусствъ будетъ плодотворнымъ и цѣлесообразнымъ только тогда, когда будетъ сопровождаться демонстраціями изучаемыхъ памятниковъ искусства, и, такимъ образомъ, преподаваніе должно носить характеръ наглядный. Для того, чтобы ученикъ ясно усвоилъ теоретическія свѣдѣнія, преподаватель непремѣнно долженъ сопровождать лекціи наглядным знакомствомъ съ самыми предметами, о которыхъ идетъ рѣчь. Поэтому при среднихъ учебныхъ заведеніяхъ, при духовныхъ семинаріяхъ надо основать вспомогательныя учрежденія, которыя облегчали бы преподаваніе церковной археологіи и искусства. Какъ же можно этого достигнуть? Сама жизнь уже практическимъ образомъ разрѣшила этотъ вопросъ—посредствомъ устройства церковно историческихъ древлехранилищъ, помѣщающихся при семинаріяхъ или при другихъ епархіальныхъ учрежденіяхъ. Мнѣ извѣстно, что въ 17 епархіяхъ основаны такія древлехранилища самимъ духовенствомъ или посторонними лицами, которымъ дороги интересы церковной старины, которыя поставили своей цѣлью спасти отъ гибели, что можно. И это, въ большинствѣ случаевъ, ученики Н. В. Покровскаго, которые слушали его лекціи и знаютъ цѣнность памятниковъ церковнаго искусства. Устройство такихъ древлехранилищъ во всѣхъ епархіяхъ не представляетъ особыхъ трудностей. При епархіальныхъ монастыряхъ имѣются часто значительныя пустыя помѣщенія, которыя можно занять даромъ подъ музеи и легко приспособить для организаціи въ нихъ археологическихъ занятій. Что касается предметовъ церковной старины, то ихъ легко можно собрать въ епархіяхъ—по монастырямъ и ризницамъ. Нужно только тщательно привести ихъ въ извѣстность, въ особенности тѣ изъ нихъ, которые теперь погибаютъ въ подвалахъ, на колокольняхъ и на чердакахъ. Есть еще уголки въ глухихъ епархіяхъ, гдѣ эти предметы еще уцѣлѣли, этимъ надо воспользоваться, чтобы хотя теперь спасти, что можно.

Затѣмъ, когда будутъ собраны эти предметы церковной старины, какіе сохранились на колокольняхъ, на чердакахъ, въ церквахъ и монастыряхъ, преподаватели могутъ пополнить музеи и копіями, въ видѣ слѣпковъ, моделей, атласовъ и фотографій. При преподаваніи церковной археологіи будутъ особенно полезны паломничества въ древніе монастыри и церкви и нарочитыя экскурсіи, которыя теперь рекомендуются педагогами, и эти занятія церковной археологіей легко могутъ возбудить въ будущихъ священникахъ ту любовь къ церковной старинѣ, которая является главнымъ факторомъ въ созданіи въ ученикахъ интереса къ преподаваемому предмету. Разъ преподаватель возбудитъ въ ученикахъ любовь къ церковной старинѣ, они будутъ сами отыскивать въ селахъ предметы для епархіальнаго музея. Если къ благоустройству церковнаго музея будетъ относиться сочувственно и мѣстный преосвященный, то духовенство само пойдетъ навстрѣчу и будетъ передавать музеямъ все, что можно. Собираніе въ музей всего того, что уцѣлѣло можетъ быть, при умѣломъ преподавателѣ, организовано легко. На все это потребуются незначительныя средства, и средства эти всегда могутъ найтись на мѣстѣ.

25 лѣтъ тому назадъ мнѣ пришлось принимать дѣятельное участіе въ устройствѣ такого древлехранилища во Владимірѣ на Клязьмѣ при публичной библіотекѣ Братства Александра Невскаго. Въ теченіе 5—10 лѣтъ музею удалось привлечь болѣе 400 предметовъ церковной старины и это весьма цѣнное собраніе послужило главнымъ ядромъ для городского археологическаго музея во Владимірѣ и составляетъ теперь его главную цѣнность. Вотъ на основаніи этой практики я и убѣдился, что подобная организація не потребуетъ ни большихъ затратъ, ни особаго труда. Нужна только любовь къ старинѣ немногихъ провинціальныхъ интеллигентныхъ лицъ и поддержка епархіальной власти, которая очень прислушивается къ тому, чего желаетъ Сѵнодъ. Нашъ Отдѣлъ охраны памятниковъ художественной старины сдѣлаетъ очень много, если позаботится доступными ему средствами ослабить это полное невѣдѣніе духовенства въ вопросахъ художественныхъ, каковое невѣдѣніе и является главной причиной гибели памятниковъ художественной старины, и распространенія всюду безвкусія, банальности и антихудожественности при устройствѣ храмовъ, иконостасовъ и разныхъ предметовъ церковной утвари.

Епархіальные музеи, учрежденные повсюду въ провинціи, вмѣстѣ съ тѣмъ окажутъ большую пользу и мѣстнымъ архитекторамъ и художникамъ, заброшеннымъ въ провинцію, которые часто не

имѣютъ хорошаго матеріала, чтобы пользоваться имъ при составленіи своихъ проектовъ новыхъ построекъ. Разъ художники въ провинціи будутъ имѣть, въ качествѣ образчиковъ, памятники мѣстной старины, они легко могутъ воспользоваться этими мотивами, и дать въ своемъ творчествѣ новое, на основаніи старыхъ художественныхъ идей.

Боясь утомить членовъ Съѣзда и дорожа драгоцѣннымъ временемъ, я заканчиваю свой докладъ, который сводится вкратцѣ къ двумъ пожеланіямъ. Комитетъ нашъ по охранѣ памятниковъ художественной старины долженъ прежде всего обратиться въ Св. Сунодъ съ ходатайствомъ: 1) объ открытіи каѳедры по церковной археологіи и искусству во всѣхъ среднихъ духовно-учебныхъ заведеніяхъ, гдѣ подготовляются члены будущаго сельскаго духовенства. 2) Для того, чтобы это преподаваніе было успѣшно, непремѣнно въ каждой епархіи нужно открыть древлехранилище, въ которыя собирать уцѣлѣвшіе памятники церковной старины, имѣющіе художественное значеніе, и организовать это такъ, чтобы эти памятники старины служили наглядьнымъ пособіемъ при преподаваніи церковнаго искусства и археологіи. Тогда, навѣрное, изъ этихъ духовно-учебныхъ заведеній выйдутъ люди, которые, сдѣлавшись затѣмъ священниками, будутъ любовно относиться къ памятникамъ церковной старины, будутъ свято охранять ихъ и не допустятъ въ наши храмы ничего безвкуснаго, безобразнаго что оскорбляетъ теперь часто эстетическое чувство и заставляетъ горько жалѣть объ исчезающей всюду художественной старинѣ. (Рукоплесканія).

Предсѣдатель. Можетъ быть, угодно кому нибудь сдѣлать замѣчанія?

А. И. Анисимовъ. Съ положеніями почтеннаго докладчика нельзя не согласиться. И для подтвержденія его словъ, я приведу маленькій случай изъ моей личной практики. Минувшимъ лѣтомъ, передъ созывомъ Археологическаго Съѣзда, мнѣ пришлось быть въ Бѣлозерскѣ. Нужно сказать, что мѣстные священники на своемъ собраніи сами указали, что прежде всего причиной гибели памятниковъ является ихъ неосвѣдомленность, благодаря которой они не могутъ разобраться, какія изъ иконъ представляютъ цѣнность. Конечно, если молодое духовенство будетъ подготовлено и образовано, можно надѣяться, что иконы будутъ спасены, и не будутъ выноситься на чердаки и въ подвалы.

Но мнѣ хотѣлось бы услышать отвѣтъ на одинъ вопросъ: почтенный докладчикъ предлагаетъ устроить каѳедры по археологіи,—но откуда мы возьмемъ такихъ преподавателей? Эта наука спеціальная, ее не можетъ преподавать всякій, такъ какъ она требуетъ много художественнаго вкуса. Поэтому я думаю, что эта каѳедра или будетъ пустовать, или будетъ замѣщаться лицами неподготовленными. На этотъ вопросъ я хотѣлъ бы получить отвѣтъ.

И. Г. Рыбаковъ. Съ своей стороны я совершенно согласенъ съ докладчикомъ. Учрежденіе каѳедры церковной археологіи и исторіи искусствъ принесло бы большую пользу, но я желалъ бы присоединить еще 3-е пожеланіе: это обязательность преподаванія иконописанія для всѣхъ учащихся. Сейчасъ оно преподается, какъ необязательный предметъ, такъ что изъ 200 учениковъ занимаются 20, и мѣста преподавателей занимаютъ обыкновенно лица совершенно неподготовленныя. Поэтому, я считаю, что, еслибы Съѣздъ высказалъ пожеланіе объ учрежденіи обязательнаго преподаванія иконописанія съ поднятіемъ общаго развитія учениковъ, это направило бы дѣло на правильный путь.

В. Т. Георгіевскій. Относительно заявленія А. И. Анисимова, я долженъ сказать, что это, конечно, вопросъ довольно острый, но не безнадежный. Изъ 4 нашихъ духовныхъ академій, по счастливой случайности, въ Петербургской профессоромъ литургики и церковной археологіи былъ Н. В. Покровскій, лекторъ Археологическаго Института, и онъ успѣлъ воспитать очень много такихъ учениковъ, которые могутъ быть преподавателями церковной археологіи и искусства, такъ какъ достаточно освѣдомлены въ этомъ предметѣ, а теперь они часто преподаютъ латинскій языкъ. Разъ будутъ въ духовно-учебныхъ заведеніяхъ учреждены каѳедры церковной археологіи, они съ удовольствіемъ займутъ эти мѣста. Я думаю, что въ большинствѣ семинарій такіе люди найдутся, а теперь они сидятъ почти безъ дѣла. 17 древлехранилищъ въ провинціяхъ основаны почти исключительно учениками Н. В. Покровскаго и это часто, при самыхъ трудныхъ условіяхъ; теперь же, когда имъ оффиціально дадутъ возможность работать, они, несомнѣнно, возьмутся за дѣло съ большей энергіей. Въ началѣ доклада я говорилъ, что и во время лѣтней сессіи Св. Сунода было постановлено учредить особую каѳедру для преподаванія церковной археологіи въ академіяхъ, теперь можно надѣяться на выпускъ изъ академій цѣлаго кадра учениковъ, которые съ охотой примутъ на себя обязанности преподавателей церковной археологіи въ среднихъ духовно-учебныхъ заведеніяхъ. Они кончатъ курсъ черезъ 4 года—это срокъ небольшой, и тогда изъ 4 академій явятся человѣкъ 160—170, готовыхъ занять эти должности. Мнѣ кажется, что, пока мы разсуждаемъ, пройдетъ года 2 и тогда этотъ недостатокъ въ

учителяхъ значительно будетъ меньше. Что касается заявленія г. Рыбакова, то я его горячо привѣтствую,—оно можетъ быть дополненіемъ къ моему докладу. Полезно возбудить ходатайство о преподаваніи иконописанія въ духовно-учебныхъ заведеніяхъ, и мнѣ извѣстно, что около 40 семинарій уже преподаютъ этотъ предметъ, но постановка иконописи въ большинствѣ случаевъ очень плоха, именно потому, что руководителей опытныхъ нѣтъ. Потому и въ женскихъ монастыряхъ нѣтъ правильной постановки этого дѣла и преподаваніе такого иконописанія можетъ принести только вредъ. Я горячо привѣтствую ваше предложеніе возбудить ходатайство, о введеніи преподаванія иконописи въ духовно-учебныхъ заведеніяхъ, но съ маленькимъ добавленіемъ: нужно поставить предметъ этотъ здѣсь надлежащимъ образомъ, т. е. когда это преподаваніе будетъ покоиться на изученіи памятниковъ иконографіи и церковной старины.

Предсѣдатель. Я долженъ сообщить, что подобное же мнѣніе, о необходимости устройства епархіальныхъ музеевъ, высказано княгиней Сидамонъ-Эристовой, которая занята собираніемъ русскихъ древностей, тканей, парчей и пр. Она именно пишетъ въ своемъ докладѣ, что часто случается, что священниковъ хоронятъ въ старыхъ, но представляющихъ особую цѣнность, ризахъ. Такимъ образомъ, и она считаетъ, что необходимо всѣ эти предметы извлечь и распредѣлить по епархіямъ, но это, конечно, вопросъ далекаго будущаго. Высказанная ею мысль объ устройствѣ мѣстныхъ епархіальныхъ музеевъ совпадаетъ съ выслушаннымъ докладомъ.

Съ своей стороны, я бы лично предложилъ по вопросу о преподаваніи искусствъ, чтобы на каѳедрахъ, которыя будутъ учреждены, самые пріемы преподаванія исторіи искусства не были отвлеченными, а объяснялись бы, главнымъ образомъ, на примѣрахъ русскаго искусства, ибо на нихъ можно пройти и курсъ всеобщаго искусства, такъ какъ русское искусство соприкасается и съ византійскимъ и съ эпохой Возрожденія, Empire и др. Не слѣдовало ли бы намъ къ вашимъ пожеланіямъ прибавить и это. Это одинъ вопросъ.

Затѣмъ вы вчера слышали, при открытіи Съѣзда, сочувственное отношеніе къ нашему обществу Оберъ-прокурора Св. Сѵнода, такъ что съ его стороны могутъ быть приняты мѣры къ воздѣйствію на духовенство, напр., чтобы поощрялись тѣ, которые оберегаютъ памятники, а тѣ, которые разоряютъ, подвергались бы взысканію, и вообще, чтобы за древностями былъ установленъ дѣйствительный надзоръ.

В. Т. Георгіевскій. Позвольте дать маленькую справку. То, что Вы сообщаете, графъ, было въ практикѣ Св. Сѵнода. Оберъ-прокуроръ Св. Сѵнода, П. П. Извольскій, по желанію Государя Императора, по случаю поѣздки губернатора Хвостова по губерніи, обратилъ вниманіе Св. Сѵнода на безпечное отношеніе къ памятникамъ старины. Я былъ командированъ въ одну епархію для обзора памятниковъ старины, и результаты осмотра были доложены Его Величеству. На это послѣдовало распоряженіе, чтобы были приняты мѣры къ охранѣ. Тогда Оберъ-прокуроръ устроилъ засѣданіе особой комиссіи, въ которую было привлечено много лицъ, стоящихъ близко къ археологіи, и которымъ дороги интересы художественной старины. Возникла мысль основать при Сѵнодѣ особый постоянный Комитетъ, который завѣдывалъ бы охраной памятниковъ церковной старины и наблюдалъ надъ строительной дѣятельностью въ епархіяхъ, но, къ сожалѣнію, постановленія этой комиссіи, собиравшейся нѣсколько разъ въ Св. Сѵнодѣ, не получили надлежащаго движенія, а затѣмъ этотъ вопросъ былъ перенесенъ въ особую междувѣдомственную комиссію при Министерствѣ Внутреннихъ Дѣлъ, подъ предсѣдательствомъ члена Государственнаго Совѣта Б. В. Штюрмера и при участіи д. ст. сов. И. Я. Гурлянда, которая выработала особый законопроектъ объ охранѣ памятниковъ старины, внесенный теперь въ Государственную Думу. Поэтому, просить Сѵнодъ можно, но практическихъ результатовъ отъ этого врядъ-ли можно ожидать. Всякіе же частные циркуляры и распоряженія объ охранѣ старины издаются Св. Сѵнодомъ часто и чуть не каждый годъ, нерѣдко сопровождаются жестокими наказаніями за нарушеніе этихъ распоряженій, которыя, въ видѣ скорпіоновъ, сыпятся на головы виновниковъ. Можно указать, напримѣръ, на увольненіе «на покой» епископа Петра Смоленскаго за продажу изъ архіерейской ризницы древнихъ предметовъ княгинѣ Тенишевой. Все это грѣхи невѣдѣнія. Но считаю долгомъ утверждать, что практическихъ результатовъ отъ этихъ послѣднихъ ходатайствъ не будетъ.

Л. В. Пуцилло. Я ѣздилъ очень много по сѣверу и долженъ сказать, что эти Сѵнодскія постановленія могутъ вызвать не только положительный, но и отрицательный результатъ. Священники обыкновенно говорятъ: «будемъ мы еще возиться съ этими старыми предметами», и уничтожаютъ все до тла. Мнѣ въ моихъ скитаніяхъ по сѣверу не разъ приходилось, и не въ деревняхъ, а даже въ очень порядочныхъ городахъ, наблюдать, что Сѵнодскіе циркуляры оказываютъ обратное дѣйствіе. Это всѣмъ извѣстно. Особенно съ библіотеками не стѣсняются,—гдѣ тутъ разбираться съ рукописями.

г. Протопоповъ. По вопросу о преподаваніи иконописи, насколько мнѣ извѣстно, въ разныхъ академіяхъ предметъ этотъ не обязателенъ. Если мы сдѣлаемъ иконопись обязательной, то, пожалуй, будетъ даже перепроизводство иконописцевъ, и эта мѣра окажется впустую. Тамъ и рисованіе не обязательно, такъ что, по моему, надо, чтобы Сѵнодъ началъ съ фундамента—надо, чтобы рисованіе было признано обязательнымъ предметомъ.

В. Т. Георгіевскій. Несомнѣнно, надо начать съ рисованія. Что же касается вопроса объ обязательности изученія церковной археологіи и искусства, для всѣхъ студентовъ академій, то, конечно, желательно, чтобы предметъ этотъ былъ сдѣланъ общеобязательнымъ. Но бѣда будетъ небольшая, если оно сдѣлается предметомъ извѣстной группы студентовъ, если оно сдѣлается спеціальнымъ предметомъ, это даже пожалуй, лучше.

Въ среднихъ духовно-учебныхъ заведеніяхъ есть предметы, на преподаваніе которыхъ собираются мѣстныя средства,—напримѣръ, музыка. Въ нѣкоторыхъ мѣстахъ существуютъ миссіонерскія каѳедры, на содержаніе которыхъ собираются деньги съ духовенства мѣстной епархіи, такъ что на преподаваніе рисованія средства всегда найдутся. Цѣлые классы содержатся на счетъ духовенства, напр., 8-й педагогическій классъ въ женскихъ училищахъ.

г. Протопоповъ. Позвольте мнѣ еще одно слово: надо, мнѣ кажется, внести, чтобы и рисованіе было.

И. Г. Рыбаковъ. Я хотѣлъ сказать, что иконописаніе и рисованіе считается за одинъ предметъ. Сначала проходятъ курсъ рисованія, затѣмъ года два преподается иконописаніе. Оно хорошо поставлено и ведется на мѣстныя средства, но не обязательно, для всѣхъ учащихся необходимо сдѣлать его обязательнымъ.

А. И. Анисимовъ. Я позволю себѣ высказаться совершенно противъ преподаванія иконописанія въ семинаріяхъ, въ тѣхъ цѣляхъ, ради которыхъ мы здѣсь собрались, а именно, чтобы сохранить памятники церковной старины. Я не могу понять, въ какой связи находится преподаваніе иконописанія съ сохраненіемъ иконъ. Я думаю, ясно для всякаго, что для того, чтобы сохранить икону, надо ее понимать и любить. Для того, чтобы любить древне-русскія фрески и иконы, вовсе не нужно умѣть ихъ написать въ манерѣ Суздальской и Новгородской, напротивъ, мы видимъ примѣры того, что люди, художественно образованные и умѣющіе писать картины, къ памятникамъ истиннаго искусства относятся вандальскимъ образомъ, если они не отвѣчаютъ ихъ партійнымъ взглядамъ. Чтобы оцѣнить произведеніе вовсе не нужно самому умѣть писать. Если знать доску, технику, краски,—этого будетъ совершенно довольно, чтобы узнать, какой она приблизительно школы. Я съ ужасомъ услышалъ, что преподается въ семинаріяхъ иконопись. Рисованіе—это другое дѣло, общія начала рисованія могутъ развить вкусъ. Но если священники будутъ умѣть писать иконы, они вздумаютъ реставрировать ихъ и могутъ принести страшный вредъ. Я долженъ сказать: спаси насъ Боже отъ спеціальнаго преподаванія иконописанія въ духовныхъ семинаріяхъ.

Предсѣдатель. Теперь позвольте приступить къ тезисамъ:

1) Необходимо ходатайствовать передъ Святѣйшимъ Сѵнодомъ о введеніи въ среднія духовно-учебныя заведенія преподаванія церковной археологіи и исторіи церковнаго искусства, при учрежденіи особой каѳедры этихъ предметовъ въ духовныхъ академіяхъ и о постановкѣ ея на особую высоту.

2) Необходимо ходатайствовать передъ Святѣйшимъ Сѵнодомъ объ учрежденіи въ каждой епархіи при духовныхъ семинаріяхъ или при другихъ епархіальныхъ учрежденіяхъ историческихъ древлехранилищъ, въ которыхъ должны быть собираемы со всей епархіи изъ церквей памятники старины церковнаго искусства, вышедшіе изъ богослужебнаго употребленія, и здѣсь хранимые.

К. В. Мощенко. Необходимо, чтобы этими древлехранилищами завѣдывали компетентныя лица.

В. Т. Георгіевскій. Я просилъ добавить, чтобы завѣдующимъ былъ назначенъ преподаватель. Если завѣдывать будетъ другое лицо, то могутъ происходить конфликты.

В. А. Плотниковъ. Я думаю, что замѣчаніе В. Т. Георгіевскаго вполнѣ справедливо. Кому же, какъ не преподавателю археологіи, разъ онъ вполнѣ компетентный, поручить это дѣло. Зачѣмъ же приглашать кого нибудь со стороны? Людей, занимающихся этимъ дѣломъ, такъ мало, не говоря уже о захолустьяхъ, гдѣ трудно найти человѣка интересующагося. Разъ таковой найдется, то, конечно, ему и поручить завѣдываніе.

А. И. Анисимовъ. Я не могу согласиться съ вами, я хочу указать, что музеи имѣютъ слишкомъ большое значеніе и ставить во главѣ общероссійскаго учрежденія лицо, связанное съ учебнымъ заведеніемъ, совершенно невозможно. Въ Новгородѣ, напримѣръ, нельзя обязать комитетъ поставить во главѣ лицо преподающее,—пропзойдутъ только тренія. Въ нѣкоторыхъ городахъ, какъ ни мало лицъ интересующихся, можно все-таки выдвинуть кого нибудь.

В. Т. Георгіевскій. Въ такомъ случаѣ я скажу: «выразить желательность, чтобы въ завѣдываніи музеемъ участвовалъ преподаватель». Разъ найдутся профессора, разъ они преподаютъ, желательно, чтобы они были хозяевами въ мѣстномъ музеѣ.

А. А. Карелинъ. Было бы практичнѣе сказать: желательно, чтобы среди лицъ, завѣдующихъ этими музеями, былъ учитель церковной археологіи и исторіи искусствъ. Докладчикъ говорилъ объ устройствѣ епархіальныхъ музеевъ. Вопросъ этотъ въ настоящее время, когда былъ выдвинутъ вопросъ объ устройствѣ музея при Александро-Невской Лаврѣ для всей Петербургской епархіи, онъ былъ встрѣченъ полнымъ благопожеланіемъ на второмъ епархіальномъ съѣздѣ. Въ настоящее время въ Александро-Невской Лаврѣ, по благословенію Преосвященнѣйшаго Митрополита Антонія, приготовлено помѣщеніе, все устроено и приспособлено для того, чтобы стать спеціальнымъ хранилищемъ,— а между тѣмъ, вопросъ сейчасъ стоитъ на мертвой точкѣ, потому что некому его сдвинуть. Я обращался къ Великой Княгинѣ Маріи Павловнѣ, и она въ рескриптѣ на имя Преосвященнѣйшаго Антонія указывала на то, что такое устройство было бы завершеніемъ охраны старины Петербургской епархіи. Къ несчастію, этотъ рескриптъ попалъ къ Владыкѣ въ день его заболѣванія. Теперь неизвѣстно, кто двинетъ этотъ вопросъ? Академія Художествъ говоритъ: мы не можемъ. Епархіальное вѣдомство—тоже не можетъ. Саблеръ говоритъ тоже, что это невозможно. Является вопросъ, какъ пойдетъ это дѣло въ провинціи, если даже въ Петербургѣ оно оказалось въ такомъ невозможномъ положеніи. Я повторяю, что сейчасъ помѣщеніе есть, но оно будетъ, вѣроятно, отдано подъ складъ лампаднаго масла. Какъ помочь этому дѣлу? Не слѣдуетъ ли устроить междувѣдомственную комиссію или же выразить пожеланіе Съѣзда? Я позволяю себѣ поставить этотъ вопросъ.

В. А. Плотниковъ. Я хотѣлъ указать только на то, что совмѣщеніе должностей преподавателя и завѣдующаго музеемъ не должно быть тамъ, гдѣ имѣются археологическія силы. Я бы прибавилъ, что только въ тѣхъ мѣстахъ завѣдующимъ должно быть лицо преподающее, гдѣ такихъ свѣдущихъ силъ не имѣется.

А. И. Анисимовъ. Я нахожу, что во главѣ музеевъ должны быть комитеты. Можно выразить пожеланіе, чтобы преподаватели входили въ составъ этихъ комитетовъ, и напрасно докладчикъ боится, что будутъ происходить тренія.

А. А. Карелинъ. Завѣдующій музеемъ долженъ обладать извѣстными свойствами—онъ долженъ имѣть, напримѣръ, организаторскія способности. Онъ можетъ быть очень хорошимъ преподавателемъ, но плохимъ завѣдующимъ, поэтому желательно включить его въ комитетъ, но не ставить во главѣ.

Предсѣдатель. Значитъ у насъ имѣется два мнѣнія: одни считаютъ, что преподаватель долженъ стоять во главѣ, а цѣлый рядъ лицъ высказывается за то, что онъ долженъ только входить въ составъ совѣта. Вы не настаиваете, и, можетъ быть, снимите свое предложеніе?

В. Т. Георгіевскій. Да.

Предсѣдатель. Значитъ можно сдѣлать постановленіе о томъ, чтобы преподаватели духовныхъ семинарій входили въ составъ комитета, завѣдующаго музеемъ. (Принято). Теперь особый вопросъ, поставленный А. А. Карелинымъ, который доложилъ, что въ Александро-Невской Лаврѣ помѣщеніе для музея Петербургской епархіи готово, но нѣтъ лицъ, которыя могли бы это дѣло оборудовать, а съ тѣми силами, которыя есть въ Лаврѣ, это невозможно. Надо сдвинуть этотъ вопросъ съ мѣста. Музей Александро-Невской Лавры былъ устроенъ съ помощью частныхъ трудовъ нашего Устроительнаго Комитета, главнымъ образомъ, А. А. Карелина. Теперь вопросъ, какъ продолжить эту работу? Устроительный Комитетъ кончаетъ свою дѣятельность съ окончаніемъ Съѣзда, какъ же поддержать и продолжить эти добрыя начинанія?

А. А. Карелинъ. Вѣдь Съѣздъ замыкается Исполнительнымъ Комитетомъ, не можетъ ли онъ взять на себя это дѣло?

Предсѣдатель. Да, если найдутся лица, которыя будутъ работать.

А. А. Карелинъ. Надо, чтобы наши постановленія не остались пустымъ звукомъ, а чтобы они получили осуществленіе.

В. А. Плотниковъ. Я хотѣлъ указать, какъ на иллюстрацію, на два музея—въ Вологдѣ и въ Архангельскѣ. Музеи эти очень любопытные, тамъ собрано много интересныхъ вещей трудами случайнаго лица, одного священника, находящагося въ тягостныхъ матеріальныхъ условіяхъ, такъ какъ приходъ даетъ мало дохода, поддержки у него не было, но онъ былъ очень преданъ дѣлу. Такой же музей есть въ Архангельскѣ, устроенный инспекторомъ семинаріи. Архангельскій монастырь пріютилъ его, далъ ему помѣщеніе, гдѣ онъ и устроилъ музей. Онъ тоже говоритъ: еслибы была поддержка, можно было бы сдѣлать въ 10 разъ больше. Слѣдовало бы войти въ сношенія съ Св. Сѵнодомъ, просить, чтобы ассигновали суммы такимъ лицамъ, которыя занимаются дѣломъ устройства

музеевъ по призванію. Если ихъ поддерживать, они стали бы ревностнѣе заниматься дѣломъ и поставили бы музей на болѣе высокую ступень. Согласенъ, что лицо, завѣдующее музеемъ, должно быть оплачиваемо и вообще я думаю, что это дѣло слѣдовало бы поставить на реальную почву.

Предсѣдатель. Противъ этого никто не возражаетъ. Въ такомъ случаѣ у насъ имѣется два предложенія: А. А. Карелина—просить Исполнительную Комиссію, которая будетъ выбрана Съѣздомъ, для проведенія въ жизнь постановленій Съѣзда, приложить усилія, чтобы задуманное дѣло объ устройствѣ древлехранилища Петербургской епархіи было осуществлено. Угодно согласиться? (Принято). Вмѣстѣ съ тѣмъ В. А. Плотниковъ полагаетъ, что епархіямъ слѣдовало бы ассигновывать нѣкоторыя средства на содержаніе лицъ, которыя служили бы рабочей силой для исполненія этого дѣла. И чтобы лица эти пользовались совѣтомъ и помощью тѣхъ художниковъ, которые входятъ въ составъ Исполнительной Комиссіи. На такую помощь вполнѣ можно разсчитывать, такъ какъ она была уже однажды оказана Устроительнымъ Комитетомъ при устройствѣ древлехранилища Александро-Невской Лавры, и будетъ дана Комиссіей. Можно это принять?

А. И. Анисимовъ. Я предлагаю, чтобы Исполнительная Комиссія обратилась съ ходатайствомъ объ учрежденіи спеціальнаго комитета. Именно въ организаціи этого комитета должно конкретно выразиться содѣйствіе Исполнительной Комиссіи.

А. А. Карелинъ. Я такъ и понималъ—именно, чтобы Исполнительная Комиссія настояла на назначеніи такого комитета.

Предсѣдатель. Больше никому не угодно высказаться? Угодно согласиться? (Принято).

И. Г. Рыбаковъ. Я позволю себѣ вернуться къ вопросу о преподаваніи иконописанія, и нахожу, что, если иконописаніе будетъ поставлено не надлежащимъ образомъ, оно, конечно, принесетъ вредъ, если же оно будетъ поставлено, какъ слѣдуетъ, оно будетъ не во вредъ, а пользу дѣла искусства.

Предсѣдатель. И. Г. Рыбаковъ возбудилъ вопросъ объ обязательности преподаванія иконописанія. Вопросъ этотъ остается открытымъ.

А. И. Анисимовъ. Я позволилъ бы себѣ еще разъ напомнить, и настаиваю, чтобы нашъ Отдѣлъ не входилъ съ этимъ ходатайствомъ. Для того, чтобы понимать достоинства иконъ, вовсе не нужно умѣть ихъ писать. Совсѣмъ не въ нашихъ интересахъ, чтобы священники заполняли иконостасы своими произведеніями.

В. А. Плотниковъ. Я думаю, что вводить въ семинаріи преподаваніе иконописанія не слѣдуетъ, а надо знакомить учениковъ съ иконографіей. Вотъ это необходимо. Всякій изъ насъ знаетъ, что священники настолько неосвѣдомлены, что, благодаря ихъ невѣжеству, гибнетъ старина. Не секретъ, что, гдѣ были храмы отъ нихъ не осталось и слѣда. Мнѣ извѣстенъ случай, что изъ одной церкви были вытащены интересныя рѣзныя двери и лежали у дровъ. Говорили, что ихъ рѣшено сжечь. Объ этомъ я немедленно телеграфировалъ въ музей Александра III, чтобы спасти эти двери. Но музей медлилъ,—прошелъ годъ, и, проѣзжая на слѣдующій годъ по этой мѣстности, я узналъ, что эти двери были сожжены, а вмѣсто нихъ, поставлено два столба. Какимъ варваромъ надо быть, чтобы рѣшиться вытащить эти двери и поставить два столба. Я бы сказалъ, что считаю необходимымъ вводить въ курсъ семинаріи археологію, чтобы ученики имѣли понятіе, что это искусство, знали бы, что это рѣзьба XVIII-го вѣка, это открыло бы имъ глаза. А иконописаніе—это такая сложная вещь, что трудно постичь ее. Я, вотъ, съ этой точки зрѣнія, считалъ бы нужнымъ просить Св. Сунодъ...

Предсѣдатель. Вы опоздали, у насъ уже приняты положенія, чтобы въ духовно-учебныхъ заведеніяхъ вводилась церковная археологія. Теперь идетъ вопросъ, поставленный г. Рыбаковымъ, о томъ, чтобы непремѣнно заставить духовенство учиться иконописанію. Значитъ, Вы высказываетесь противъ иконописанія?

В. А. Плотниковъ. Я только того мнѣнія, что необходимо, чтобы ученики научились понимать, что цѣнно и въ этомъ разбирались, а не сами писали бы иконы.

И. Г. Рыбаковъ. Классъ иконописи въ семинаріяхъ ведется не художниками, не спеціалистами...

В. А. Плотниковъ. Необходимо давать элементарное понятіе о рисованіи и познакомить учениковъ съ происхожденіемъ школъ иконописи, тогда они будутъ умѣть различать школы Владимірскую, Суздальскую и т. д.

И. Г. Рыбаковъ. Объ обязательности преподаванія иконописанія я снимаю предложеніе.

Предсѣдатель. Позвольте считать, что большинство противъ обязательности иконописанія.

А. А. Карелинъ. Во всѣхъ семинаріяхъ, гдѣ есть иконописаніе, оно сводится къ копированію, это совершенная потеря времени, и даже вредная затѣя.

г. Протопоповъ. Мое предложеніе болѣе коренное: не слѣдуетъ ли упразднить совершенно въ семинаріяхъ столь нежелательное явленіе, какъ преподаваніе иконописанія?

Предсѣдатель. Угодно баллотировать это предложеніе. Мнѣ кажется, что вопросъ о преподаваніи въ семинаріяхъ иконописанія не встрѣчаетъ сочувствія; онъ не принятъ. Теперь о рисованіи.

А. И. Анисимовъ. Вѣдь рисованіе такой общеобразовательный предметъ, что его необходимо включить.

К. В. Мощенко. Но преподаваніе его надо начинать не съ семинарій, а съ духовныхъ училищъ.

Предсѣдатель. Вамъ угодно высказаться?

В. А. Плотниковъ. Противъ рисованія я ничего не имѣю. Надо вводить молодежь въ область архитектуры, показывать имъ стили, чтобы они знали, съ чѣмъ имѣютъ дѣло. Я бы полагалъ, что рисованіе слѣдуетъ ввести непремѣнно.

Предсѣдатель. Угодно еще высказаться? Мнѣ кажется, къ этому всѣ присоединяются. Поэтому такъ и выразимся: единогласно постановлено ходатайствовать о введеніи рисованія, какъ обязательнаго предмета въ духовныя учебныя заведенія, начиная съ низшихъ училищъ.

И. Г. Рыбаковъ. Надо сказать, что рисованіе и иконописаніе представляютъ изъ себя въ семинаріяхъ одинъ и тотъ же предметъ. Надо упомянуть, чтобы упразднили иконописаніе, а то они не поймутъ.

В. А. Плотниковъ. Я думаю, что когда будетъ составляться докладная записка, ходатайство къ Св. Сѵноду, надо внести мысль, что Отдѣлъ рекомендуетъ, диллетантски поставленное преподаваніе живописи упразднить, разъ будетъ введено рисованіе и археологія.

Предсѣдатель. Надо развить мысль о вредѣ преподаванія иконописи въ семинаріяхъ... Вамъ угодно высказаться по этому вопросу?

В. Т. Георгіевскій. Ходатайствуя передъ Св. Сѵнодомъ о введеніи во всѣхъ духовныхъ учебныхъ заведеніяхъ преподаванія рисованія, надо обратить вниманіе на неудовлетворительную постановку иконописанія въ семинаріяхъ въ настоящее время.

г. Протопоповъ. Можно сказать, что Съѣздъ Художниковъ къ существующей системѣ преподаванія иконописанія въ семинаріяхъ относится отрицательно.

В. Т. Георгіевскій. Я согласенъ, можно ходатайствовать о введеніи рисованія, а къ существующей постановкѣ этого дѣла въ духовно-учебныхъ заведеніяхъ Съѣздъ относится отрицательно.

И. Г. Рыбаковъ. ...и преподаваніе иконописанія признается вреднымъ.

Предсѣдатель. Угодно такъ выразить 4-ое положеніе: современная постановка преподаванія иконописанія признается Отдѣломъ русской старины неудовлетворительной.

Угодно еще сдѣлать дополненія къ этому докладу или угодно ограничиться тѣмъ, что мы приняли. Такимъ образомъ вопросъ оконченъ, позвольте поблагодарить В. Т. Георгіевскаго за его докладъ. (Рукоплесканія). Назначено было еще два доклада, но они переносятся на завтра.

Засѣданіе 29-го декабря 1911 г., днемъ.

Предсѣдатель: Графъ П. С. ШЕРЕМЕТЕВЪ.

1. Проф. Д. В. Айналовъ: «Соломонова палата въ Коломенскомъ дворцѣ Алексѣя Михайловича».—*2. В. Т. Георгіевскій:* «О современномъ русскомъ иконописаніи».—*3. М. Н. Дитрихъ:* «Происхожденіе птицы Сирина въ русскомъ орнаментѣ».

СОЛОМОНОВА ПАЛАТА ВЪ КОЛОМЕНСКОМЪ ДВОРЦѢ АЛЕКСѢЯ МИХАЙЛОВИЧА.

ПРОФ. Д. В. АЙНАЛОВЪ.

Наша старина такъ много возбуждаетъ къ себѣ симпатій, такъ много въ ней старой русской фантазіи, что я положительно не могъ устоять, чтобы не доложить здѣсь о Коломенскомъ дворцѣ Алексѣя Михайловича и нарисовать картину этой угасшей жизни, которая своей фантастикой превышаетъ, можетъ быть, все, что намъ до сихъ поръ было извѣстно о нашей Россіи XVII столѣтія. Эта фантастика такого характера, что мнѣ казалось наилучшимъ доложить о ней тамъ, гдѣ заботятся о сохраненіи народныхъ памятниковъ искусства и старины. И такъ какъ памятникъ этотъ погибъ, мнѣ казалось бы интереснымъ воскресить его, хотя въ нашей памяти.

Коломенскій деревянный дворецъ, это «восьмое чудо»—по выраженію Симеона Полоцкаго, или «игрушка, вынутая изъ ящика», по словамъ Рейтенфельса, возникъ между 1667—1681 годами при царѣ Алексѣѣ Михайловичѣ. Разнообразныя формы причудливой русской архитектуры были примѣнены въ немъ мастерами, изъ которыхъ упоминаются Смирной Иванъ (староста), Семенъ Петровъ и плотникъ Иванъ Михайловъ Стрѣльцовъ. «Рѣщики были старецъ (монахъ) Арсеній, выѣхавшій, быть можетъ изъ Бѣлоруссіи, а быть можетъ, и изъ Кіева. Изъ бѣлорусскихъ городовъ были взяты и другіе искусные мастера: Климъ Михайловъ, Давыдъ Павловъ, Андрей Ивановъ, Герасимъ Окуловъ, Федоръ Микулаевъ, которые работали сначала у Патріарха Никона въ Воскресенскомъ монастырѣ, Новомъ Іерусалимѣ, а въ 1667 году были переведены въ Москву для работъ въ Коломенскомъ и кремлевскомъ дворцахъ». Царскіе иконописцы подъ руководствомъ знаменитаго Симона Ушакова и живописца, нарочито выписаннаго изъ «Шаховы области», армянина Богдана Салтанова, два года росписывали и золотили палаты.

Всѣ эти данныя привелъ въ свое время еще Забѣлинъ [1]), сопоставилъ и пояснилъ Буслаевъ, а въ послѣднее время Горнастаевъ и А. П. Новицкій описали этотъ дворецъ, причемъ первый снова издалъ и кратко объяснилъ планы фасадовъ дворца, сдѣланные передъ сломкой его въ 1768 г. [2]).

Однако, ни тотъ, ни другой не вспомнили о Соломоновой палатѣ дворца, столь интересной, важныя данныя для устройства и украшенія которой были открыты тѣмъ же Забѣлинымъ и которая была описана въ привѣтственныхъ стихахъ Симеона Полоцкаго, по случаю переѣзда во дворецъ царя Алексѣя Михайловича.

Вирши Симеона Полоцкаго имѣютъ слѣдующее заглавіе:

«Привѣтство благочестивѣйшему, тишайшему, самодержавнѣйшему великому Государю, царю и великому князю Алексію Михайловичу всея Великія и Малыя и Бѣлыя Россіи самодержцу о вселеніи его благополучномъ въ домѣ великимъ иждивеніемъ, предивною хитростью, пречудною красотою, въ селѣ Коломенскомъ новосозданный».

---

[1]) «Домашній бытъ русскихъ царей», I, 550 сл. Буслаевъ, Хрестоматія, учебн. изд. 1890 г. стр., 329 сл.

[2]) Новицкій въ изд. «Москва въ ея прошломъ и настоящемъ»; Грабарь, «Ист. русск. иск.», 1, стр. 251 сл. Указанія на нѣкоторыя помѣщенія Коломенскаго дворца можно найти также въ статьѣ Н. Д. Чечулина (по даннымъ писцовыхъ книгъ. См. Зап. Имп. Арх. Общ. Т. VI), новая серія, вып. 3 и 4 (1893), стр. 305.

Вотъ описаніе Соломоновой палаты:

. . . . . домъ, иже міру есть удивленіе,
. . . . . домъ, зѣло красный, прехитро созданный,
Честности царской лѣпо сготованный.
Красоту его мощно есть равняти
Соломоновой прекрасной палатѣ.
Аще же древо здѣ не есть кедрово,
Но стоитъ за кедръ, истинно то слово;
А злато вездѣ пресвѣтло блеститъ,
Царскій домъ быти лѣпота являетъ.
Написаніи егда взглядаю,
Много исторій чудныхъ познаваю:
Четыре части міра написаны,
Яки на мѣди хитро изваяны,
Зодій небесный чудно написася,
Образы свойствъ си лѣпо знаменася;
И части лѣта суть изображены
Яко достоитъ, чинно положены;
Разумъ зрящихъ зѣло удивляетъ.
Множество цвѣтовъ написанныхъ
И острымъ хитро златомъ изваянныхъ.
Удивлятися всякъ умъ понуждаетъ,
Правый бо цвѣтникъ быти се являетъ.
Едва свѣтлѣе рай бѣ украшенный,
Иже вначалѣ Богомъ насажденный.
Домъ Соломоновъ тѣмъ славенъ безъ мѣры,
Яко ваанны имъ въ себѣ звѣри.
И здѣ суть мнози, къ тому и рыкаютъ,
Яко живіи львы гласъ попущаютъ.
Очеса движутъ, зіяютъ устами,
Видится, хощутъ ходити ногами.
Страхъ приступити, тако устроенни.
Яко живіи львы суть посажденни.
Окна, яко звѣздъ ликъ въ небѣ сіяетъ
Драгая слюдва, что серебро блистаетъ.
По царской чести и домъ зѣло честный,
Нѣсть лучше его, развѣ домъ небесный,
Седмь дивныхъ вещей древній міръ читаше:
Осмый давъ дивъ сей домъ время имать наше».

Данныя виршей слишкомъ сложны, выражены стариннымъ языкомъ, терминологія котораго отчасти уже забыта, притомъ картина описанія этой палаты могла бы показаться фантастической, если бы доподлинно не было извѣстно, что привѣтствіе было произнесено передъ царемъ въ самой палатѣ и если бы рядъ историческихъ данныхъ не подтверждалъ всѣхъ частностей этого описанія. Считаю необходимымъ, поэтому, продолжить и укрѣпить комментарій къ приведенному привѣтствію, сдѣланный И. Е. Забѣлинымъ и Ѳ. И. Буслаевымъ.

Симеонъ Полоцкій, говоря о написаніяхъ палаты, несомнѣнно, разумѣетъ живопись, ее украшавшую. Это доказывается тѣмъ, что онъ видитъ «много исторій чудныхъ», смыслъ которыхъ разгадываетъ, но не сообщаетъ.

«*Много исторій чудныхъ познаваю*».

Намъ не вполнѣ извѣстны эти исторіи, но самый терминъ, употребленный Симеономъ Полоцкимъ, проливаетъ нѣкоторый свѣтъ на общее содержаніе живописи, о которой онъ говоритъ. Терминъ «исторія» въ художественномъ языкѣ древности извѣстенъ очень давно, средневѣковые писа-

тели X—XIII вѣковъ и затѣмъ болѣе поздніе употребляютъ слово ἱστορια, historia, storia для обозначенія исторической картины, все равно какой: евангелической, библейской или заимствованныхъ изъ произведеній античной или средневѣковой исторіи или легенды.

Надписи Storia я самъ встрѣтилъ въ рукописи извѣстнаго ученаго XVI-го столѣтія Помпео Угоніо, сдѣланныя на тѣхъ мѣстахъ его рисунка, гдѣ изображены квадраты, содержавшіе многоличныя композиціи. Внѣ всякихъ сомнѣній, Симеонъ Полоцкій почерпнулъ свой терминъ «исторій» изъ греко-латинской образованности, которой былъ виднѣйшимъ представителемъ. Онъ не описываетъ этихъ исторій, но все же у насъ есть нѣкоторыя данныя для сужденія о нихъ. Такъ, польскіе послы 1671 года, принятые въ Коломенскомъ дворцѣ, оставили намъ указаніе, что *надъ входами въ палату*» былъ написанъ судъ Соломоновъ [1]).

Такъ понимая тексты Симеона Полоцкаго, придется стихъ: «Четыре части міра написаны» объяснять совершенно опредѣленно. Стихъ о четырехъ частяхъ міра не представлялъ собой развитія первой мысли «о многихъ исторіяхъ». Симеонъ Полоцкій не могъ считать ихъ за исторіи, какъ это думаютъ нѣкоторые комментаторы, но считалъ ихъ особымъ родомъ изображеній, упомянутыхъ къ тому же и въ реляціяхъ польскихъ пословъ 1671 года. «Щиты надъ хоромами его царскаго величества круглые, на которыхъ Европа, Африка, Асія написаны». Послы упоминаютъ только три части свѣта, а Симеонъ Полоцкій четыре. Кто правъ—неизвѣстно, но изъ реляціи пословъ слѣдуетъ, что эти изображенія частей свѣта находились на круглыхъ щитахъ на потолкѣ хоромъ, такъ какъ щиты вполнѣ соотвѣтствуютъ понятію «подволоки», т. е. деревянныя или полотняныя изображенія въ рамахъ, подшитыя подъ потолокъ.

Далѣе стихъ: «*Зодій небесный чудно написася*» не оставляетъ сомнѣнія, что Симеонъ Полоцкій видѣлъ изображенія 12-ти мѣсяцевъ въ видѣ знаковъ Зодіака. Этотъ зодіакъ не долженъ быть смѣшиваемъ съ «небесными бѣгами», или съ изображеніемъ движенія небесныхъ свѣтилъ, столь часто встрѣчавшихся въ росписяхъ царскихъ палатъ и палатъ боярскихъ. «Звѣздотечное движеніе», какъ можно полагать, впервые было написано въ 1662 году Густавомъ Декенпиномъ въ столовой избѣ Кремлевскихъ палатъ и описано Лизекомъ, посломъ императора Леопольда около 1675 года, какъ настоящая астрономическая карта неба, удивившая Лизека своей точностью. Съ этой карты неба впослѣдствіи уже русскій живописнаго дѣла мастеръ Карпъ Золоторевъ «писалъ на александрійскомъ большомъ листѣ бумаги золотомъ и красками двѣнадцать мѣсяцевъ и бѣги небесные противъ того, какъ въ столовой палатѣ въ подволокахъ написано. Тотъ листъ принялъ въ хоромы къ Государю царевичу и великому князю Петру Алексѣевичу бояринъ Родіонъ Матвѣевичъ Стрѣшневъ». И. Е. Забѣлинъ не безъ основанія полагаетъ, что молодой Петръ учился по этой копіи небесной географіи (О. с. 135 сл.).

Извѣстно также, что въ каменныхъ хоромахъ кн. В. В. Голицина въ 1689 году было написано въ большой столовой палатѣ въ подволокѣ солнце съ лучами, вызолоченное сусальнымъ золотомъ; «кругъ солнца, бѣги небесные съ зодіями и планеты писаны живописью»... А по другую сторону мѣсяцъ въ лучахъ посеребренъ. Въ крестовой палатѣ того же В. В. Голицына и въ спальнѣ были изображены также 12 мѣсяцевъ, причемъ въ спальнѣ, кромѣ нихъ, были еще и планеты. Въ виду того, что Симеонъ Полоцкій упоминаетъ только одинъ зодій и не упоминаетъ планетъ, можно было бы думать, что въ Коломенскомъ дворцѣ не было изображено звѣздотечное небо, въ видѣ астрономической карты неба, а лишь 12 мѣсяцевъ, въ видѣ знаковъ зодіака, что само по себѣ весьма поучительно, такъ какъ дышитъ глубокой стариной. Знаки зодіака съ солнцемъ и луной, эти обрывки античной астрономіи, жили въ теченіе всѣхъ среднихъ вѣковъ, были восприняты астрономіей новаго времени и вошли въ планетарій астрономическій нашего времени. Знаки зодіака извѣстны на античныхъ сферахъ и въ Tabulae Ptolomaliae 820 года, гдѣ извѣстно ихъ лучшее изображеніе, отдающее ароматомъ античной древности, извѣстные также въ видѣ статуй δωδεκα ζωδίοκα, стоявшихъ на одной изъ площадей древняго Царьграда, описаннаго въ чудесахъ его византійскими писателями, перешли и на русскую почву и особенно хорошо извѣстны въ русскихъ шестодневахъ и въ русскихъ изводахъ трактата топографіи Космы Индикоплова. Издавна точно также извѣстно, что царскія палаты византійскихъ императоровъ украшались изображеніемъ креста со звѣздами и неба. На русской почвѣ уже Даніилъ Заточникъ говоритъ: «не видѣлъ есмь неба полстяна и звѣздъ лутовяныхъ». Упоминая о полстяномъ небѣ и оловянныхъ звѣздахъ, Даніилъ Заточникъ переноситъ наше воображеніе въ домъ, въ οἶκος, въ древне-русскія палаты, потолокъ которыхъ обшитъ полстью и украшенъ оловян-

---

[1]) 1 Ср. ἱστορίαι у Н. П. Кондакова, «Ист. визан. иск.,» 11, прим. 1. Д. Айналовъ. «Эллин. осн. виз. иск.», стр. 71; также: Ducange, Gloss. v. c.

ными звѣздами. Наши былины рисуютъ болѣе пышную картину убранства русскихъ теремовъ, которыхъ грядки покрыты сѣдымъ бобромъ, потолокъ изъ черныхъ лисицъ. Хорошо въ теремахъ изукрашено:

На небѣ солнце, въ теремѣ солнце,
На небѣ мѣсяцъ, въ теремѣ мѣсяцъ,
На небѣ звѣзды, въ теремѣ звѣзды,
На небѣ заря, въ теремѣ заря
И вся красота поднебесная.

Эти палаты строитъ Соловей Будиміровичъ изъ города Леденца (Веденца?) для Забавы Путятишны, таковы же и палаты Владиміра Красное Солнышко, въ которыхъ упоминается «вся красота небесная». Былины рисуютъ по существу ту же картину историческаго характера, которая извѣстна еще въ средневѣковомъ быту, рѣетъ передъ удивленнымъ взоромъ Даніила Заточника, хорошо извѣстна въ быту XVI-го и XVII-го вв. нашей старой Руси и которая съ одной стороны на почвѣ Византіи понятіе о музыкальной тропѣ, или «икосѣ», связала съ представленіемъ о звукахъ, блуждающихъ въ домѣ на подобіе звѣздъ, а съ другой стороны, несомнѣнно, стоитъ въ связи съ древнимъ изображеніемъ неба, въ видѣ знаковъ зодіака съ звѣздами, солнцемъ и луной. Такимъ образомъ, Зодій въ русскомъ быту не считается западнымъ новшествомъ, а чертой глубокой старины, восходящей еще къ великокняжескому періоду. Знаки зодіака изображены въ Изборникѣ Святослава 1073 года, часто встрѣчаются въ древнемъ рукописномъ орнаментѣ, и нѣкоторыя фигуры его изображены были, повидимому, во фрескахъ лѣстницъ Кіево-Софійскаго собора, напр., фигура «Стрѣльца». Знаки зодіака входили въ составъ и той, доселѣ мало понятной символической росписи, которая была выполнена при Іоаннѣ Грозномъ псковскими и новгородскими мастерами послѣ пожара Москвы въ 1547 году. Нѣкоторыя особенности этой росписи, до сихъ поръ не понятыя, могли бы составить предметъ особаго изслѣдованія, которое когда нибудь я представлю вниманію интересующихся. Здѣсь же укажу только на фактъ общаго значенія, вытекающій изъ всего, ранѣе сказаннаго, что украшеніе «княженецкихъ» и царскихъ палатъ изображеніями знаковъ зодіака есть исконная черта древняго и строго художественнаго быта, и если Густавъ Декенпинъ мѣняетъ этотъ сюжетъ на научный и точный планетарій, то только въ этомъ отношеніи и надо понимать вліяніе Запада, слившееся съ основной чертой русскаго художественнаго быта. Что въ Коломенскомъ дворцѣ не было «звѣздотечнаго неба» и «небесныхъ бѣговъ»—объ этомъ свидѣтельствуетъ и реляція польскихъ пословъ 1671 года, въ исторіи сказано: «Переднія сѣни съ теремомъ осьмигранныя, въ которыхъ зодіакъ написанъ». Не исключается возможность, что Зодіакъ былъ написанъ роскошно («чудно написася») и представлялъ довольно сложную картину неба, украшеннаго солнцемъ, луной, звѣздами и знаками зодіака въ кругѣ, и мы погрѣшили бы противъ древней терминологіи, если бы приписали зодіаку Коломенскаго дворца значеніе небеснаго планетарія или «звѣздотечнаго неба». Зодіакъ этотъ и формы его изображенія хорошо извѣстны въ нашихъ шестодневахъ, или поэмѣ о сотвореніи міра и опубликованы покойнымъ другомъ моимъ Е. К. Рѣдинымъ.

Итакъ, приходится думать, что рядомъ со стариннымъ зодіакомъ въ царствованіе Алексѣя Михайловича является и научный планетарій и что обѣ формы изображенія неба въ это время существуютъ рядомъ.

Симеонъ Полоцкій описываетъ какіе-то образы въ слѣдующемъ затѣмъ стихѣ.

«Образы свойствъ си лѣпо знаменася».

Уже Буслаевъ указалъ, что этотъ стихъ служитъ поясненіемъ къ изображенію Зодіака, который былъ хорошо выраженъ образами своихъ свойствъ. Итакъ, «образы свойствъ»—это фигуры зодіака, изъ которыхъ каждая имѣетъ свой видъ, свои аттрибуты и отличія.

Далѣе онъ описываетъ менѣе понятную, но все же не безызвѣстную въ художественной жизни старой Россіи роспись:

«И части лѣта суть изображены,
Яко достоитъ, чинно положены».

Уже Буслаевъ узналъ въ частяхъ лѣта времена года и даже издалъ символическія фигуры четырехъ временъ года, изображенія которыхъ, повидимому, находились въ царской палатѣ Іоанна Грознаго, гдѣ также изображенъ былъ кругъ годовой, т. е. зодій, и гдѣ въ надписи упоминалось

лѣто, т. е. годъ. (Благословиши вѣнецъ лѣта благости твоея). Едва ли можно сомнѣваться въ томъ, что изображенія четырехъ временъ года стояли въ ближайшей связи съ 12 знаками Зодіака и, быть можетъ, находились въ томъ же осьмигранномъ теремѣ сѣней. Выраженіе «части лѣта... чинно положены» показываетъ, что обычный порядокъ ихъ слѣдованія былъ соблюденъ въ ихъ чередованіи. Кромѣ «много иного», что описывать отказывается Симеонъ Полоцкій, его вниманіе привлекли:

«Множество цвѣтовъ написанныхъ», а также цвѣтовъ
...«острымъ хитро златомъ изваанныхъ».

Въ этихъ виршахъ описываются цвѣты, написанные живописью, и деревянные рѣзанные цвѣты и травы, выполненные упомянутыми ранѣе живописцами и рѣщиками на деревѣ. Этихъ цвѣтовъ было такъ много повсюду, что Симеонъ Полоцкій сравнивалъ палату съ цвѣтникомъ или еще съ раемъ, насажденнымъ Богомъ въ началѣ и «гдѣ росли древеса красна и цвѣтна». Описанія рая, дошедшія до насъ, или райской обители, гдѣ розовыя деревья постоянно таютъ, сбрасывая свои лепестки, гдѣ праведныя души питаются лишь несказаннымъ ароматомъ, гдѣ повсюду зеленое поле τόπος χλαρός дословно «злачное мѣсто», достаточно объясняетъ, чему уподобляетъ Симеонъ Полоцкій цвѣтистое украшеніе палаты.

Затѣмъ онъ переходитъ къ подробному описанію чудесныхъ механическихъ львовъ, которые заставляютъ его уподобить палату Соломоновой палатѣ. Соломонова палата была знаменита тѣмъ, что въ ней были изваянные звѣри.

«И здѣ суть мнози, къ тому и рыкаютъ».

Онъ говоритъ далѣе, что эти звѣри—львы, что они могутъ двигать глазами, открывать пасти и, какъ кажется, «хощутъ ходити ногами», такъ что устрашаютъ зрителя и сидятъ какъ живые, однако не объясняетъ—ни гдѣ они стояли, ни къ чему были приспособлены. И. Е. Забѣлинъ обнародовалъ одну запись Коломенскаго дворца, изъ которой видно, что въ 1681 году при Ѳеодорѣ Алексѣевичѣ была предпринята починка львовъ, которые рыкали у *трона* при посредствѣ особаго механизма. Механизмъ этотъ помѣщался въ особомъ чуланѣ, въ которомъ былъ устроенъ «*станъ*», и гдѣ стояли «мѣхи для львовъ рыканія». Для починки этой машинной снасти или *стати* употреблено было 10 гривенокъ дощатой мѣди, 5 гривенокъ проволоки мѣдной, 4 фунта бемса, 10 фунт. мѣла, 20 крылъ гусиныхъ, а на починку львовъ пудъ клея, самаго добраго, и 20 кожъ барановыхъ для покрышки.

Извѣстно и имя мастера, устроившаго тронъ и механизмъ къ нему. Это былъ часовой мастеръ Петръ Высотцкій. По даннымъ, приведеннымъ И. Е. Забѣлинымъ, этотъ мастеръ вновь сдѣлалъ механизмъ львинаго трона въ 1673 году. Типъ этого трона крайне интересенъ. Нельзя обойти молчаніемъ, что тронъ со львами вообще хотя и не механическій, дѣйствительно извѣстенъ въ старой Руси и ранѣе. Этотъ типъ роскошнаго трона слѣдуетъ отличать отъ другихъ типовъ его. Въ сочиненіи извѣстнаго Де-Туана (Tuanus) находится извѣстіе о томъ, что по смерти Лжедимитрія I русскіе, въ числѣ другихъ обвиненій, возвели на него также и то, что онъ приказалъ сдѣлать себѣ серебряный золоченый тронъ, по сторонамъ котораго на ступенькахъ стояли шесть львовъ, каковой пышностью никто прежде не пользовался («quod Heronum ex argento inxuratum sibi fabricari josserit, quo fasta mellus decessorum fuerat usus»).

Это свѣдѣніе онъ могъ получить отъ Маржерета лично, когда видѣлся съ нимъ, или же вычиталъ у Паерле, который подробно описываетъ этотъ тронъ, стоявшій въ золотой палатѣ Кремлевскаго дворца. Въ золотой палатѣ Димитрій принималъ воеводу Сандомірскаго 4 мая 1606 года: «онъ сидѣлъ на высокихъ креслахъ изъ чистаго серебра съ позолотой подъ балдахиномъ; двуглавый орелъ съ распущенными крыльями, сдѣланный изъ чистаго золота, украшалъ этотъ балдахинъ; подъ нимъ внутри было распятіе, также золотое съ огромнымъ восточнымъ топазомъ, а надъ кресломъ находилась икона Богоматери, осыпанная драгоцѣнными каменьями. Всѣ украшенія трона были изъ литого золота; къ нему вели три ступени; вокругъ него лежали 4 льва серебряные, до половины вызолоченные, а по обѣимъ сторонамъ, на высокихъ серебряныхъ ножкахъ, стояли два грифона, изъ коихъ одинъ держалъ государственное яблоко, а другой обнаженный мечъ».

Въ дневникѣ Марины Мнишекъ этотъ тронъ описанъ такъ: «Царь (Дмитрій) сидѣлъ на тронѣ... Весь тронъ былъ изъ чистаго золота, вышиною въ три локтя, подъ балдахиномъ изъ четырехъ щитовъ, крестообразно составленныхъ съ круглымъ шаромъ, на коемъ стоялъ орелъ великой цѣны. Отъ щитовъ надъ колоннами висѣли двѣ кисти изъ жемчуга и драгоцѣнныхъ камней, въ числѣ коихъ находился топазъ величиною болѣе грецкаго орѣха. Колонны утверждались на двухъ лежа-

щпхъ серебряныхъ львахъ, величиною съ волка. На двухъ золотыхъ подсвѣчникахъ стояли грифы, касаясь колонпъ. Къ трону вели трп ступеньки». Этп описанія не совпадаютъ во многихъ частностяхъ, какъ то числѣ львовъ (6, 4, наконецъ 2). Львы по Туану лежатъ на ступенькахъ, а по дневнпку Марины Мнишекъ они поддерживаютъ серебряныя колонны трона, грифы то упоминаются, то нѣтъ (у Туана), но все же изъ этихъ описаній ясно, что тронъ былъ фигурный—со львами п грифами, что онъ стоялъ въ старинной золотой кремлевской палатѣ, т. е. въ самомъ оффиціальномъ помѣщенін дворца, гдѣ прпнпмались пностранные послы и при Годуновѣ, и въ которой онъ скончался. Прп томъ ни у Паерле, ни въ дневникѣ Марины Мнишекъ не говорится о томъ, что этотъ тронъ былъ сдѣланъ по приказанію самозванца, объ этомъ сообщаетъ только Туанъ, вскользь и неправильно описавшій тронъ съ шестью львами. Торжественный парадный тронъ, однако, долженъ былъ украшать собою Золотую палату и ранѣе Самозванца, и потому, естественно, можетъ родпться сомнѣніе въ томъ, что этотъ тронъ былъ устроенъ по приказанію Лжедимитрія I.

Забѣлинъ полагалъ, что этотъ тронъ былъ сдѣланъ еще Іоанномъ Грознымъ.

Ни въ одномъ изъ приведенныхъ сообщеній не встрѣчается указаній на то, что тронъ этотъ былъ механическій, и потому его должно отличать отъ описаннаго Симеономъ Полоцкпмъ трона Алексѣя Михайловича въ Коломенскомъ дворцѣ. Откуда могло появиться, однако, въ старой Руси стремленіе дѣлать такіе механпческіе троны? Правда, Лжедпмитрій I посылалъ Маринѣ Мнишекъ любопытные предметы, указывающіе на любовь къ механическимъ вещамъ, напр., павлина съ механизмомъ, повидпмому, такого же пеликана, вынимающаго свое сердце, чтобы накормить птенцовъ, большіе серебряные и золотые часы со многими разлпчными штуками, трубами п барабанами, музыкой, бубенчиками, колокольчиками и всякими духовыми и ручными инструментами и клавишами, и все это одно за другимъ, черезъ нѣкоторое время, показывало свое искусство. Работа все турецкая и персидская, хитрѣйшая и удивительнѣйшая, украшенная вся каменьями.

Часы несли четыре человѣка. Эти часы оппсываются въ дневникѣ Марины Мнишекъ, какъ произведеніе удивительнаго устройства, съ трубачами и барабанщиками, которые трубили п барабанили по пробитіп каждаго часа [1]). Здѣсь же упоминается и Діана, сидящая на лани. Другіе разы Лжедимптрій дарилъ ей «часы въ баранѣ», «часы въ верблюдѣ». Въ столовой, избѣ и въ сѣняхъ описываются разные баснословные боги и птицы, а въ казнѣ царской другіе современники описываютъ огромное количество подобныхъ вещей, полученныхъ въ даръ отъ разныхъ иностранныхъ императоровъ и своего издѣлія. Лжедпмитрій ходилъ въ казну съ Маржеретомъ, видѣвшимъ въ ней всѣ эти предметы пностранной и русской работы (нѣмецкой, англійской п польской). Старинныя короны и серебряныя бочки, слитыя еще Іоанномъ Грознымъ изъ Ливонской добычи. Отсюда, повидимому, и бралъ Лжедпмитрій тѣ предметы, которыми одаривалъ Марину.

Съ другой стороны Лжедимитрій, любя зрѣлища, устраивалъ и механическія мистеріи. Въ сказаніи о самозванцѣ въ рукописномъ сборникѣ Московскаго Публичнаго музея описана потѣха, устроенная совершенно въ духѣ и стплѣ того времени: «И сей окаянный еретикъ Гришка Отрепьевъ охочъ былъ до потѣхъ. И нѣкоторый мастеръ бысть хитръ вельми сдѣлалъ ему потѣху при животѣ его, адъ о трехъ главахъ: какъ станетъ зѣвать и глазы мигать и колокольцы шумятъ, изо рта огнемъ пышетъ, изъ ушей дымъ идетъ; и выйдутъ изъ него люди въ личинахъ дьяволомъ претворены, наметки у нихъ черныя, что у черницъ, и почнутъ смолою и дегтемъ людей мазать и шелепугами почнутъ бпть, да въ деготь омачивая, а иные изъ ада водолейками прыска прыскаху въ воду съ дегтемъ на міръ. И въ той его возлюбленной потѣхѣ, во адѣ сожгли на пустѣ мѣстѣ, и потомъ Богъ человѣколюбецъ, умножи земли теплоту солнечную».

Трехголовый Церберъ, зѣвающій, т. е. открывающій ротъ и, быть можетъ, кричащій, мигающій глазами прп звукахъ колокольчиковъ, изрыгающій пламя изо рта и дымъ изъ ушей—это фигура, аналогичная Плутонамъ, Меркуріямъ и амурамъ Итальянской мистеріи и интермедіи.

Еще въ 1304 г., 1-го мая, во Флоренціи, по описанію Джовинни Вилляни, былъ представленъ Адъ (Геена). Надъ устройствомъ механизмовъ для такихъ представленій трудились иногда знаменптѣйшіе художники и механики своего времени, какъ напрпмѣръ, Леонардо-да-Винчи при дворѣ Миланскаго герцога Сфорца, а декораціи писали тѣ же прпдворные художники. Машины устраивались для того, чтобы заставить ангела слетѣть съ неба на землю, чтобы заставить сатану явиться изъ ада,

[1]) Это, повидимому, тѣ самые часы, какъ полагаетъ Забѣлинъ, которые въ 1597 году поднесли Ѳеодору Іоанновичу послы императора Рудольфа: «Часы съ перечасьемъ, съ людьми и съ трубы, и съ накры и съ варганы, а какъ перечасье и часы забьютъ, и въ тѣ поры въ трубы и въ накры и въ варганы заиграютъ люди».

Были и другіе «часы съ перечасьемъ, и какъ перечасье забьютъ и въ тѣ поры тѣ часы запоютъ разными голосами».

причемъ сценарій дѣлился на двѣ части, верхнюю и нижнюю. Вверху было небо, внизу адъ. Скорѣе всего подобнаго рода потѣха, устроенная самозванцу «нѣкимъ хитрымъ мастеромъ», представляла народное подъ открытымъ небомъ зрѣлище или «дѣйство».

Во всякомъ случаѣ, Цербера этого механическаго ада надо отличать отъ другого рода потѣхи, городка, выстроеннаго для Самозванца, чтобы разыграть примѣрное взятіе крѣпости. Механическая фигура Ада-Цербера очень напоминаетъ львовъ, вращавшихъ глазами, открывавшихъ пасти и испускавшихъ «рыканы», и внѣ всякихъ сомнѣній, они явились, какъ слѣдствіе любви къ механическимъ фигурамъ, распространенной тогда, можно сказать, во всемъ мірѣ. Важно отмѣтить, что мастеръ, сдѣлавшій львовъ, былъ часовщикъ, быть можетъ, такой же мастеръ западной выучки, который для Василія Дмитріевича, сына Дмитрія Донского, украсилъ дворецъ «часникомъ», часами съ боемъ и съ фигурами людей, бившихъ молотами часовые колокола, какъ до сихъ поръ можно видѣть во многихъ городахъ Европы, особенно въ Италіи. Часы описаны такъ: «Не бо человѣкъ ударяше, но человѣковидно, самозвонно и самодвижно» (Грабарь, 256). И тѣмъ не менѣе, несмотря на то, что механическіе львы сами по себѣ не представляютъ ничего, выходящаго изъ ряда вонъ среди другихъ механическихъ издѣлій времени, что появленіе ихъ обязано иноземному вліянію, есть нѣчто въ идеѣ самаго Соломонова трона, заставляющее болѣе внимательно оцѣнить эту черту художественной фантазіи древней Россіи. Райске, столь внимательно искавшій слѣдовъ этого механическаго трона Соломонова, могъ указать лишь на Византію, ранѣе на Соломона, а позднѣе лишь на тронъ Самозванца съ шестью львами, на основаніи сообщенія Туана.

Нигдѣ на Западѣ при дворахъ европейскихъ государей ему неизвѣстно этого механическаго трона Соломона, хотя извѣстно множество искусно сдѣланныхъ механическихъ вещей съ движущимися фигурами, часовъ, органъ съ соловьемъ и кукушкой въ 1630 году при царѣ Ѳеодорѣ Іоанновичѣ, деревьевъ съ подвижными листьями и вѣтвями и поющими птицами. Райске, однако, не зналъ о существованіи Соломоновой палаты и механическаго трона царя Алексѣя Михайловича. Читая вирши Симеона Полоцкаго, невольно и сразу вспоминаешь Соломоновъ тронъ, сдѣланный для царя Ѳеофила механикомъ Львомъ, стоявшій въ великолѣпной палатѣ Магнаврѣ въ Царьградѣ и называвшійся Соломоновымъ, такъ какъ былъ сдѣланъ на подобіе описаннаго въ Библіи (Паралип. IX 17—19 и 3-я кн. Царствъ чл., X, 18—20) трона іудейскаго царя. Я имѣлъ уже случай подробно говорить объ этомъ тронѣ въ своихъ докладахъ относительно пріемовъ княгини Ольги въ Царьградѣ, а потому теперь отмѣчу лишь, что этотъ золотой тронъ былъ украшенъ изображеніями звѣрей и львовъ, которые въ надлежащихъ случаяхъ могли подниматься на своихъ мѣстахъ, а львы могли рыкать. На спинкѣ его сидѣли механическія птицы, щебетавшія разными голосами. Этотъ тронъ видѣла наша княгиня Ольга въ 947—955 г., видѣлъ Ліутпрандъ въ 946 году и описалъ его. Какъ позднѣе Симеонъ Полоцкій, онъ отмѣтилъ, что зрѣлище рыкающихъ львовъ и звѣрей пугало впервые видѣвшихъ неопытныхъ людей, но что онъ ничуть не испугался, такъ какъ заранѣе говорилъ объ этомъ съ лицами, которые хорошо это знаютъ.

«Страхъ приступити, тако устроенни,
Яко живіи львы суть посажденни».

Равнымъ образомъ, Симеонъ Полоцкій отмѣчаетъ у львовъ и то свойство, которое отличало ихъ праобразы, византійскіе, т. е., что, быть можетъ, они могли двигаться:

«Видится, хощутъ ходити ногами».

Такое близкое воспроизведеніе въ Москвѣ одной ихъ «хитростей» Царьграда и, главное, постановка трона въ пріемной палатѣ для пользованія во время оффиціальныхъ пріемовъ, какъ и при Византійскомъ дворцѣ, указываетъ на знакомство съ царьградской древней жизнью и извѣстное подражаніе ей, какъ и утверждалъ покойный И. Е. Забѣлинъ. Читая Патріаршую или Никоновскую лѣтопись, въ которой описаны, со словъ Симеона Магистра и продолжателя хроники Ѳеофана, такія чудеса, какъ дерево съ поющими птицами, и золотые грифы у трона, нельзя удивляться тому, что на Москвѣ снова ожили древнія византійскія преданія, что здѣсь снова является золотая палата.

Соломоновъ тронъ и даже τράπεζα ἀποκοπτὴ отдѣланный столъ, за который сажаютъ иностранца, когда не желаютъ, чтобы онъ сидѣлъ не по чину рядомъ съ императоромъ и, вмѣстѣ съ тѣмъ, не съ остальными пирующими, которыхъ онъ выше по рангу и чину. Москва становится новымъ Царьградомъ, и вся ея показная политическая жизнь одѣвается въ формы древней Византійской имперіи.

Тронъ Соломона въ Коломенскомъ дворцѣ не есть случайное явленіе нашей старинной жизни. Рядомъ въ литературѣ является въ сказаніяхъ о престолѣ Соломона (Общ. люб. древн. 1880, 3 вып.) «рядомъ же является повѣсть о царѣ Лавтасарѣ, како въ Цареградѣ царствовалъ и како скончался», которую покойный академикъ Л. Н. Майковъ сопоставилъ съ повѣстью о царѣ Михаилѣ «како въ Царьградѣ царствовалъ», разсказанной и въ патріаршей лѣтописи. Въ обѣихъ упоминается золотое дерево, или «топола», которое вмѣстѣ съ двумя золотыми грифами δόςγρόφας, съ игрецомъ своимъ царь расточилъ и отдалъ на разореніе. Эти грифы и дерево принадлежали Соломонову трону и стояли въ той же палатѣ Магнавры. Библейскій Соломоновъ тронъ особенно хорошо описывался въ нашихъ хронографахъ. Я не живописецъ, но думаю, что и художникъ не могъ бы отказать себѣ въ удовольствіи посадить Алексѣя Михайловича на этотъ тронъ и посмотрѣть, что изъ этого выйдетъ. Тронъ Коломенскаго дворца существовалъ и позднѣе. При царѣ Ѳеодорѣ Алексѣевичѣ львы были исправлены въ 1681 году. Въ началѣ XVIII-го вѣка львы, уже поломанные, хранились въ подклѣтной кладовой дворца: «четыре туловища львовыхъ мѣдныя ломанныя, вѣсу въ нихъ четыре пуда пять фунтовъ» (Забѣлинъ, Бытъ Ц. I, матеріалы 33), сказано въ росписномъ спискѣ 1742 года. Указаніе на туловище четырехъ львовъ мѣдныхъ можетъ имѣть свое значеніе для пополненія самаго описанія трона Соломона. Симеонъ Полоцкій говоритъ, что и въ этой палатѣ, какъ въ Соломоновой, «звѣри суть мнози, къ тому и рыкаютъ».

Сколько было львовъ—неизвѣстно, но, во всякомъ случаѣ, не менѣе четырехъ, о которыхъ имѣется прямое свѣдѣніе.

Царствованіе тишайшаго царя Алексѣя Михайловича, возстановившаго формы жизни Москвы, существовавшія до страшнаго пожара Москвы въ эпоху смуты, связывается непосредственно съ эпохой Іоанна Грознаго, при которомъ возникъ Василій Блаженный, этотъ удивительный памятникъ возрожденія русской архитектуры. Одинъ взглядъ на внѣшность Коломенскаго дворца убѣждаетъ въ родствѣ формъ его архитектуры съ формами Василія Блаженнаго. Эти прихотливыя, теперь кажущіяся фантастичными, формы древне-русской архитектуры Московскаго періода пріобрѣтаютъ свой смыслъ и значеніе только теперь, и не за горами время, когда русскій архитектурный стиль, понятый и объясненный, станетъ во весь свой ростъ, рядомъ съ архитектурнымъ стилемъ готики.

Предсѣдатель. Угодно сдѣлать замѣчанія? Конечно, тезисовъ къ такому докладу не представлено, но, можетъ быть, угодно задать какіе нибудь вопросы или сдѣлать замѣчанія по существу. Если никому не угодно, позвольте, въ такомъ случаѣ мнѣ: замѣтили-ли вы у насъ внизу на выставкѣ блюдо конца XVII вѣка, изображающее судъ Соломона? Это блюдо изъ собранія Гр. А. Д. Шереметева, оно очень интересное, относится къ тому же времени.

Можетъ быть, вы позволите, въ видѣ практическаго вывода, сдѣлать также маленькое общее пожеланіе не по поводу дворца, который уже не существуетъ, а по поводу самого Коломенскаго, которое находится въ запущенномъ состояніи. Тамъ сохранились церкви, прелестный садъ. Мѣста эти принадлежатъ удѣльному округу и частью сдаются въ аренду. Можно бы сдѣлать пожеланіе, чтобы эти остатки старины были бы сохранены.

Проф. Д. В. Айналовъ. Тамъ стоятъ еще ворота.

Предсѣдатель. Коломенское это, по преданію, мѣсто рожденія Петра Великаго. Послѣ Полтавской битвы онъ сдѣлалъ смотръ войскамъ именно въ Коломенскомъ, такъ что видно, что его что-то связывало съ Коломенскимъ. Вы говорили, что нѣтъ ни одного рисунка, помимо плановъ,—у насъ въ деревнѣ существуютъ еще 4 акварельныхъ рисунка, конца XVIII вѣка или начала XIX вѣка, Коломенскаго, очень интересные.

Проф. Д. В. Айналовъ. Это очень интересно, если бы Вы были такъ любезны дать фотографіи съ нихъ. Я очень просилъ бы Васъ.

Предсѣдатель. Постараюсь, съ большимъ удовольствіемъ.

.....

О СОВРЕМЕННОМЪ РУССКОМЪ ИКОНОПИСАНІИ.

В. Т. ГЕОРГІЕВСКІЙ.

1. Русская иконопись составляетъ вѣтвь древняго греко-восточнаго христіанскаго искусства; строго сохраняя иконописное преданіе въ теченіе нѣсколькихъ вѣковъ, она имѣла свое самостоятельное развитіе.—2. Главныя достоинства русской иконописи въ строгой типичности изображеній, благородствѣ и величіи иконописныхъ типовъ и вѣрности иконописному преданію.—3. Учрежденіе Академіи Художествъ съ XVIII в., проникнутой всецѣло духомъ западноевропейскаго искусства, чуждаго русской иконописи, отвлекло надолго отъ иконописи лучшія художественныя силы; естественный ростъ русской иконописи былъ задержанъ, иконопись сдѣлалась достояніемъ простого народа и низведена на степень простого ремесла.—4. Положеніе русской иконописи и иконописцевъ въ настоящее время особенно ухудшилось, въ виду развитія механическихъ способовъ изготовленія иконъ печатныхъ на жести и на бумагѣ.—5. Въ виду этого необходимо поставить иконописцевъ въ лучшія условія, посредствомъ организаціи ихъ въ артели и учрежденія дешеваго кредита. Необходимо также внести въ среду ихъ художественную струю, а также образовать болѣе тѣсное общеніе между художниками и иконописцами. Изученіе художниками лучшихъ образцовъ иконописи будетъ благотворно и для ихъ художественнаго творчества, и для иконописцевъ, могущихъ получить лучшіе художественные образцы для подражанія. Необходимо открыть классъ религіозной живописи въ Императорской Академіи Художествъ.

Русская иконопись въ настоящее время стала привлекать вниманіе русскаго общества, послѣ того какъ она была забыта даже всѣми тѣми, кому дороги интересы нашего искусства. Между тѣмъ, русская иконопись, кромѣ того, дорога и всему русскому народу, такъ какъ она удовлетворяетъ его религіознымъ потребностямъ. Она составляетъ вѣтвь греко-восточнаго искусства, строго сохраняя иконописное преданіе. Иконопись наша имѣетъ свою исторію и развитіе. Я не стану дѣлать подробнаго историческаго очерка развитія нашей русской иконописи, а укажу лишь на тѣ главныя достоинства, которыя сохранились и теперь привлекаютъ къ себѣ вниманіе тѣхъ, въ комъ есть художественное чутье, и даже тѣхъ, кто не понимаетъ всѣхъ ея высокихъ достоинствъ. Главное достоинство русской иконописи состоитъ въ преобладаніи въ ней религіозной идеи.

Икона, по ученію нашей православной церкви, есть предметъ чествованія и поклоненія тому, кто на ней изображенъ. Поэтому, икона должна возбуждать религіозное чувство, вообще чувство благоговѣнія къ тому, кому мы молимся, и не только питать чувство эстетическое, но и удовлетворять религіозной потребности.

Такимъ образомъ, иконопись изображаетъ не видимую только тѣлесную красоту, а, главнымъ образомъ, духовную, сверхчувственную, насколько она отражается въ видимыхъ образахъ. Поэтому древніе живописцы красоту замѣняли благородствомъ. Изображая Христа, Богоматерь и святыхъ Божьихъ человѣковъ, они старались придавать изображаемымъ ликамъ величіе, строгость, серьезность и благородство. Большой знатокъ нашего искусства Ѳ. И. Буслаевъ говоритъ: «при всей неуклюжести многихъ фигуръ, въ постановкѣ и движеніяхъ, при всей невзрачности большинства лицъ, ни одному изъ тысячи изображеній нельзя отказать въ томъ благородствѣ характера, которое могъ сообщить имъ художникъ только подъ тѣмъ условіемъ, когда самъ онъ былъ проникнутъ сознаніемъ святости изображаемыхъ имъ лицъ. Это—художественные идеалы, высоко поставленные надъ всѣмъ житейскимъ; идеалы, которымъ русскій народъ выразилъ свои понятія о человѣческомъ достоинствѣ и къ которымъ вмѣстѣ съ молитвой обращался онъ, какъ къ образцамъ руководителямъ, въ своей жизни».

Другое достоинство нашей иконописи—это строгое соблюденіе иконописныхъ преданій, строгое слѣдованіе канонамъ, которые мы переняли изъ Греціи. Искусство восточной церкви, въ лицѣ лучшихъ художниковъ, составило цѣлый циклъ иконописныхъ преданій, выработавъ цѣлый рядъ художественныхъ типовъ. «Въ неизмѣняемыхъ образцахъ,—говоритъ Байэ,—есть свое величіе; въ храмахъ необходимо, чтобы искусство было понятно каждому, а для этого видъ его долженъ быть постоянный».

Вотъ, такимъ образомъ, два главныхъ достоинства, которыми отличается наша иконопись,—преобладаніе религіозныхъ идей и строгое слѣдованіе иконописнымъ преданіямъ, выработаннымъ Византіей.

Ростъ иконописи былъ прерванъ въ XVIII столѣтіи учрежденіемъ Академіи Художествъ. Академія отвлекла лучшія художественныя силы изъ русскаго общества и, къ сожалѣнію, отрицательно отнеслась къ русской иконописи, считая ее не эстетичной и оставляя безъ вниманія. Иконопись сдѣлалась достояніемъ народа, кустарнымъ ремесломъ, такъ какъ Академія лишила ее художественнаго воздѣйствія. Въ той Академіи Художествъ, въ которой тогда дѣйствовали иностранцы, не русскіе, не понимали достоинствъ русскихъ традицій, и иконопись осталась въ загонѣ,—но она не заглохла. Лучшія силы ушли въ Академію, но среди народа было много самородковъ, которые восполняли то, что отнимало высшее учрежденіе. Иконопись не умерла, росла и сдѣлалась любимымъ народнымъ ремесломъ, лучшихъ выходцевъ изъ народа. Въ прошломъ столѣтіи, мы видимъ, иконописныя мастерскія выпускали иконы, во многомъ не уступавшія даже древнимъ. Большую услугу оказали старообрядцы, которые чтили иконы, написанныя въ старыхъ стиляхъ. Это благоговѣніе передъ стариной, которое присуще старообрядцамъ, весьма благотворно повліяло на иконопись, которая удержала старые типы и иконописныя преданія и сохранила до нашего времени незыблемо, точно и нецзмѣнно то, что завѣщала ей старина.

Но, къ сожалѣнію, иконописное дѣло въ послѣднее время стало въ тяжелое положеніе и сосредоточилось лишь въ немногихъ пунктахъ нашего отечества. Съ развитіемъ индустріи у насъ образовалось производство иконъ печатныхъ. Одна фирма за-границей стала печатать картины на жести. Пришла мысль воспользоваться машиной для печатанія иконъ. Первый опытъ былъ удачный, печатныя иконы пошли въ ходъ, такъ какъ были дешевле рукописныхъ. Появилась масса иконъ, печатанныхъ на жести, которыя завоевали себѣ мѣсто, благодаря дешевизнѣ, и нанесли страшный вредъ ручному производству. Конечно, иконописецъ не въ состояніи былъ по быстротѣ тягаться съ машинной и долженъ былъ или портить свою работу, или отказаться отъ нея. Рядомъ съ этимъ, въ самое послѣднее время появилось другое зло—поддѣлка подъ иконы, печатаемыя на простой бумагѣ. Св. Сунодъ не обратилъ никакого вниманія на все это, несмотря на ходатайство Высочайше учрежденнаго Комитета попечительства о русской иконописи и ничѣмъ не урегулировалъ выпускъ этихъ иконъ, чтобы поддержать кустарей-иконописцевъ. Онъ отнесся къ этому дѣлу чрезвычайно формально,—были сдѣланы только справки о постановленіи Вселенскихъ Соборовъ, и оказалось, что иконы разрѣшается дѣлать на какомъ угодно матеріалѣ, а—слѣдовательно, иконы можно де и печатать на жести и бумагѣ, такъ что разъ никакихъ каноническихъ запрещеній нѣтъ. Св. Сунодъ не потрудился даже установить какой нибудь надзоръ за изготовленіемъ этихъ иконъ. Такъ же безуспѣшно было ходатайство Комитета попечительства о русской иконописи о томъ, чтобы механическое воспроизведеніе иконъ было урегулировано Сунодомъ. Въ самомъ дѣлѣ, икона есть предметъ религіозныхъ чествованій, передъ ней мы молимся, къ ней прикладываемся, и видѣть, что она дѣлается механически, безъ участія художника и часто изъ такого матеріала, который можетъ представить соблазнъ, едва ли цѣлесообразно. Поддѣлки подъ иконы получили дальнѣйшее развитіе. Стали печатать только головки и ручки у святыхъ, а остальное задѣлывать фольгой и золоченой бумагой, которая быстро разрушалась и открывала все безобразіе фабричной небрежной работы этихъ поддѣлокъ подъ иконы. Народъ самъ часто не можетъ разобраться во всемъ этомъ, покупаетъ эти поддѣлки подъ иконы за настоящія иконы, а священникъ освящаетъ, не разбирая, какой образъ, писанный ли руками или произведеніе фабричное. Онъ равно освящаетъ и то и другое. Такимъ образомъ это подрываетъ самое иконописаніе и ставитъ въ то же время искусство иконописанія и иконописцевъ въ тяжелое положеніе. Конечно, иконописцамъ остались еще стѣны и иконостасы, но и тутъ трудно, чрезвычайно трудно иконописцамъ-кустарямъ получать заказы и выполнять ихъ. Они, въ большинствѣ случаевъ, не съорганизованы и живутъ кучками, кредита у нихъ нѣтъ, а чтобы ихъ съорганизовать въ артель, нужны средства.

Иконописцы очень бѣдны. За послѣднее время наблюдается всюду, и въ иконописныхъ селахъ по преимуществу, что многіе бросаютъ иконопись и занимаются другими ремеслами, уходятъ на фабрики, и заводы, и такимъ образомъ число иконописцевъ сокращается, а это поведетъ къ исчезновенію и самой иконописи; тѣ техническіе пріемы иконописнаго мастерства, которыя передаются отъ поколѣнія къ поколѣнію, могутъ скоро исчезнуть. Такимъ образомъ наша иконопись и иконописцы находятся въ самомъ бѣдственномъ положеніи. Затѣмъ, много вредитъ дѣлу и та отчужденность, которая всегда была между Академіей Художествъ и иконописью. Иконописцы лишены той художественной струи, которая должна быть въ нее внесена Академіей, богатой художественными силами и средствами. Необходимо положить конецъ этой розни, необходимо художнику внести струю творчества въ иконописное дѣло. Въ свою очередь и иконописцамъ нужно научиться у художниковъ многому изъ ихъ техническихъ знаній и воспользоваться ихъ культурнымъ достояніемъ. Къ сожалѣнію, Академія относится холодно къ иконописи, столь важной для русскаго народа. До сихъ поръ Академія не

можетъ организовать класса религіозной живописи. Когда Комитету попечительства о русской иконописи приходится отыскивать учителей для своихъ иконописныхъ школъ изъ Академіи, посвятившихъ себя на служеніе этимъ отраслямъ искусства, онъ встрѣчается съ большими затрудненіями. Такого важнаго класса, какъ классъ религіозной живописи, въ Академіи нѣтъ. Художникъ, окончившій Академію, стѣсняется идти въ школу иконописи, потому что тамъ отъ него потребуются такія знанія, которыхъ онъ не имѣетъ. Такимъ образомъ иконописныя школы, учрежденныя религіознымп Обществами, испытываютъ большія затрудненія, такъ какъ имъ трудно находить руководителей религіозною живописью, а это зависитъ отъ того, что очень мало силъ, которыя хотѣли бы посвятить себя этому серьезному дѣлу. Мнѣ кажется, что отъ отсутствія общенія между иконописцами и художниками проигрываютъ много послѣдніе. Художники могли бы находить для себя въ иконописи богатый матеріалъ для вдохновенія. Наша иконопись заключаетъ въ себѣ такія красоты, которыя оказали бы благотворное вліяніе на художниковъ, и послѣдніе, вдохновляясь древней иконописью, работали бы въ области религіозной живописи съ большимъ успѣхомъ, и у насъ появились бы художественныя произведенія, лучшія и болѣе высокія. Примѣромъ служитъ В. М. Васнецовъ, который прикоснулся къ этой чашѣ народнаго творчества, претворивъ силой своего таланта эти высокіе образы древне-русской иконописи, далъ намъ всѣхъ восхищающія художественныя творенія.

Знакомясь съ лучшей стороной древне-русскаго творчества, художникъ могъ бы черпать идеи, которыя таятся въ его нѣдрахъ, онъ могъ бы научиться творить, и съ его успѣхами окрѣпло бы и русское искусство, наша гордость, наша слава. Уже сейчасъ иностранцы скупаютъ наши иконы и восхищаются ими. Когда художники изучатъ нашу иконопись, когда увидятъ ея достоинства,—эту красочность, эту яркость, это умѣніе комбинировать краски,—несомнѣнно, они проникнутся этимъ духомъ и сочтутъ почтеннымъ званіе иконописца, котораго теперь какъ будто стыдятся. Художникъ этимъ самымъ выкажетъ любовь къ родинѣ, и не останется русское иконописное искусство безъ успѣха. Мы надѣемся, что найдется много сѣятелей и жнецовъ, и что будетъ гдѣ поработать на этомъ полѣ, заросшемъ плевелами, молодымъ художникамъ и талантамъ, которыми никогда не была бѣдна наша Русь.

N. Мнѣ кажется, что классъ религіозной живописи при Академіи не спасетъ нашу иконопись, а отвлечетъ ее въ ту портретную живопись, которая началась при Петрѣ Великомъ, а это было бы весьма нежелательно. Главное зло въ томъ, что духовенство невѣжественно въ художественномъ отношеніи. Если бы намъ удалось пойти въ томъ же направленіи, какъ идутъ старообрядцы, если бы намъ удалось писать иконы только въ томъ національномъ духѣ, который дорогъ намъ и который мы видимъ на выставкѣ, устроенной при Съѣздѣ, дѣло приняло бы болѣе правильное направленіе, но какъ это сдѣлать,—трудно сказать; можетъ быть кто нибудь изъ присутствующихъ укажетъ путь?

В. А. Плотниковъ. Необходимо просить, чтобы Академія открыла классъ религіозной живописи. Иконопись нисколько не пострадала бы, если бы открылп классъ, гдѣ преподавались бы всѣ направленія. Конечно, прежде нужно ввести курсъ иконографіи западной и нашей,—безъ него мастерская не могла бы имѣть настоящаго направленія. Иконопись такъ высоко стоитъ въ своихъ памятникахъ, на каждаго святого имѣется свой канонъ и правила подлинника: какого онъ былъ роста, былъ ли старикъ или молодой, какую носилъ одежду. Въ религіозныхъ произведеніяхъ, гдѣ замѣтно незнаніе канона, если даже они и хорошо написаны, не получается никакого религіознаго настроенія. Необходимо ввести курсъ иконографіи и исторіи всѣхъ религіозныхъ искусствъ, которыя были на Западѣ. Россія будетъ молиться всегда, и я смотрю такъ, что вопросъ о религіозной живописи и иконописи весьма важный, государственный, и на него слѣдовало бы обратить вниманіе Св. Сунода, чтобы онъ посодѣйствовалъ процвѣтанію иконописанія. Надо, чтобы Академія открыла двери желающимъ изучать иконописаніе и дала бы художникамъ возможность совершенствоваться и выходить изъ Академіи, имѣя извѣстный цензъ. Теперь съ иконописью не считаются,—идутъ въ лавочку и покупаютъ икону. Священники часто сами не понимаютъ и смотрятъ на художественную сторону иконы недостаточно серьезно. Я думаю, что если бы Академія санкціонировала и поставила дѣло на должную высоту, то и публика нашла бы, что это искусство намъ нужно, не говоря уже о народной массѣ. И вотъ, я заканчиваю: нельзя ли, въ видѣ пожеланія, просить Академію, чтобы была открыта мастерская религіозной живописи, а завѣдывать ею можно было бы пригласить Васнецова или Нестерова.

Проф. А. А. Павловскій. Здѣсь вопросъ двоякій. Съ одной стороны иконопись это тѣ иконы, которыя мы вѣшаемъ въ углы и которымъ молимся. Насколько я себѣ представляю, какъ русскій и какъ археологъ, этотъ типъ неизмѣняемъ, потому что иначе это подрывало бы традиціи и вѣрованія народныя. Какъ же сдѣлать, чтобы сохранить эти традиціи? У насъ создался Комитетъ попечи-

тельства о русской иконописи, но позвольте васъ спросить, какое количество иконъ нужно Россіи и какое количество можетъ дать Комитетъ? Позвольте узнать, по какой цѣнѣ вы можете пустить иконы для того, чтобы тотъ нищій, который преимущественно дорожитъ ими, могъ получить не жестянку, а рукописную икону? Гдѣ онъ можетъ получить Николая Чудотворца по той цѣнѣ, по какой онъ покупаетъ у церкви. Это неразрѣшимая задача. Надо поддержать селенія иконописцевъ, дать имъ возможность работать лучше и пускать иконы по возможно дешевой цѣнѣ въ народъ. Другой вопросъ, который думаютъ легко разрѣшить учрежденіемъ класса религіозной живописи въ Академіи, мнѣ кажется, не такъ простъ, я знаю только одинъ росписанный храмъ—это Владимірскій соборъ въ Кіевѣ, который представляетъ цѣликомъ религіозную роспись, а другой храмъ—Лаврскій, мы никакъ не можемъ считать образцомъ религіозной росписи. Чтобы живопись поучала и замѣняла безграмотнымъ книги, такой вещи Академія не дастъ. Правда, можно сдѣлать нѣкоторый подмѣнъ, но это дѣло не Академіи, а Св. Сунода. Ихъ дѣло сказать, что церковь должна быть расписана въ извѣстномъ порядкѣ, который призналъ востокъ и православная церковь. Это надо ввести не въ Академію, а въ духовныя учебныя заведенія, нужно, чтобы священники не выходили невѣждами, а чтобы вкусъ ихъ былъ развитъ. Въ общемъ это то, отъ чего страдаетъ вся Россія—мы заботимся объ искусствѣ для высшихъ классовъ, а не о томъ, что нужно народу. Наши художники устраиваютъ выставки въ столицѣ, а о провинціи не думаютъ. Пора подумать, что у художника есть болѣе высокія задачи, чѣмъ писать только по полотну, надо идти въ народъ, учить его, показывать, какъ украшать и расписывать церковь. А мы этого боимся, прилѣпились къ столицѣ и сидимъ въ ней, въ этомъ наша бѣда. (Рукоплесканія).

В. А. Плотниковъ. Я хотѣлъ возразить нѣсколько словъ г-ну Павловскому. Г-нъ Павловскій сказалъ, что онъ знаетъ только одну церковь, которая расписана въ чисто религіозномъ духѣ. Къ этому я присоединяюсь, такъ какъ очень цѣню В. М. Васнецова, и на этомъ мы сойдемся. Но, предлагая открыть въ Академіи мастерскую иконописи, я имѣлъ въ виду такую живопись, которая считается съ иконописью, чтобы искусство это не было такое, которое, создавая манекены съ натурщиковъ, называло ихъ святыми: нѣтъ, я полагаю, что въ мастерской, которая будетъ открыта при Академіи, учениковъ прежде всего должно вводить въ курсъ иконографіи, какъ западной, такъ и нашей. Надо взять тотъ же матеріалъ, которымъ пользовался В. М. Васнецовъ, а именно работу тѣхъ же иконописцевъ—вѣдь въ томъ, что онъ имъ пользовался, главная его заслуга. Когда онъ писалъ, то отбрасывалъ все то, въ чемъ мы видимъ каррикатурность, и, оставляя лучшее, облекалъ его въ реальную форму. Этимъ онъ примирилъ и то, и другое. Нестеровъ беретъ изъ религіознаго искусства кликушескую сторону. Я подчеркиваю, что имѣю въ виду именно ту живопись, которая считается съ тѣмъ, что сдѣлано иконописцами, поэтому думаю, что молодые люди, которые будутъ посѣщать аудиторіи, будутъ подходить съ своими талантами не ощупью, а во всеоружіи, не будутъ писать съ натурщиковъ Ивана, Степана, а будутъ искать образцы религіозной живописи, которые существовали и есть.

В. Т. Георгіевскій. Я хотѣлъ возразить проф. Павловскому относительно моего предложенія открыть классъ въ Академіи. Вы не точно поняли меня, Вы говорите, что нужно обратиться къ Св. Суноду, къ духовенству, это другая мѣра и объ ней я вчера говорилъ. Но Академія обязана заботиться о развитіи искусства въ Россіи, обязана позаботиться о насажденіи высшей его отрасли, живописи религіозной, которая является потребностью всего народа. Она должна быть поставлена на первомъ планѣ. Необходимо учрежденіе класса религіозной живописи, такъ какъ безъ этого страдаютъ наши учебныя мастерскія. Если художнику въ школѣ внушено, что иконописаніе—это нѣчто низменное, и онъ, посвятивъ себя иконописи, будетъ художникомъ низшаго сорта, то, конечно, мало найдется лицъ, которыя бы занялись иконописью. Отъ этого страдаютъ наши учебныя иконописныя мастерскія, которыя не могутъ заполучить хорошаго руководителя. Нужно внести художественную струю въ ремесло иконописанія, чтобы этотъ предразсудокъ, который создавался вѣками, былъ разрушенъ, и не вредилъ иконописанію. А какъ поставить—это дѣло будущаго, а намъ важно провести этотъ принципъ. Поэтому я бы очень просилъ, чтобы возбудили ходатайство объ учрежденіи этого класса церковной живописи.

Проф. А. А. Павловскій. Когда учреждена была Академія Художествъ, ее предоставили «свободнымъ искусствамъ» и потому, если бы среди молодежи возникло желаніе заниматься религіозной живописью, вѣроятно, Академія открыла бы такую мастерскую. Но такихъ художниковъ я здѣсь не вижу, ихъ всего 2—3 человѣка. Мы говоримъ все только о Васнецовѣ и Нестеровѣ и забываемъ, что если они создавали дѣйствительно прекрасныя вещи по русской религіозной живописи, то при какихъ условіяхъ они это дѣлали? Поройтесь въ ихъ душѣ: посмотрите, что представляетъ Викторъ

Михайловичъ и въ какой моментъ Нестеровъ сдѣлался религіознымъ живописцемъ? Послѣ того, какъ онъ потерялъ жену черезъ годъ послѣ женитьбы. Если художники пойдутъ на эту работу, какъ на болѣе обезпечивающую, то они обратятся къ археологіи, а затѣмъ вернутся къ тѣмъ же натурщикамъ манекенамъ. Такимъ насильственнымъ путемъ не создастся искусство. Поднимите въ молодежи дѣйствительное религіозное чувство, поднимите православіе и создастся религіозная живопись. А пока мы видимъ отсутствіе религіозности, мы этого искусства не получимъ.

А. Е. Элкинъ. Я думаю, никто не будетъ отрицать пользу и значеніе религіозной живописи для Россіи. На ней мы воспитывались духовно и эстетически. Иконописаніе есть свободное искусство, промыселъ, въ которомъ является духъ человѣка, это свободная промышленность, которая подымается до ступеней искусства. Въ данномъ случаѣ вы предлагаете учредить при Академіи классъ религіозной живописи. Но такой классъ былъ съ основанія Академіи, и мнѣ кажется, что вы неправильно формулируете вопросъ: вы хотите имѣть не классъ религіозной живописи, а классъ иконописанія, хотите, чтобы была вѣра, чтобы былъ Андрей Рублевъ, чтобы создавались образа, на которые можно было бы молиться. Конечно, такую работу можетъ сдѣлать только человѣкъ вѣрующій и любящій искусство. И я думаю, что правильнѣе поставить вопросъ такъ, чтобы при Академіи былъ классъ иконописанія по старымъ лучшимъ образцамъ, которые мы признаемъ, хотя и не вѣримъ. Въ данный моментъ это искусство признается и на Западѣ, но говорятъ, что оно отжило—это цвѣты прошлаго. Я говорю, что при Академіи должна быть мастерская иконописанія съ курсомъ иконографіи и техники національнаго иконописанія. Та область, которую вы сейчасъ затронули—Васнецовъ и Нестеровъ—роспись храмовъ, Новгородскихъ и Ростовскихъ церквей, и если посмотрѣть на древнія фрески, то видно, что онѣ выше стоятъ Нестерова и Васнецова, онѣ болѣе глубокія, въ нихъ больше настроенія, и образы отвлеченные, а у Васнецова западно-европейская перефразировка, его произведенія имѣютъ форму, пластику, но нѣтъ того настроенія.

Проф. А. А. Павловскій. Если выражается пожеланіе объ устройствѣ мастерской иконописанія, то къ этому я примыкаю, но въ Академіи ей мѣста нѣтъ, такъ какъ это техническое, а не высокое искусство, и должно быть или въ училищѣ Штиглица, или въ Строгановскомъ училищѣ. Затѣмъ я долженъ возразить относительно сопоставленія Ростовскихъ церквей и Владимірскаго собора, такъ какъ я говорилъ только о религіозномъ настроеніи, которое отлично въ искусствѣ современномъ отъ искусства прошлаго.

С. П. Бобровъ. Я боюсь, что профессоръ смѣшиваетъ два понятія—религіозное искусство и живопись. Религіознымъ искусство будетъ только тогда, когда будетъ талантъ, а классъ необходимъ для изученія техники. Затѣмъ профессоръ говорилъ, что художникъ долженъ идти въ народъ, но это невозможно, пробовали, ходили въ народъ, но работать намъ не даютъ, даже Врубеля не приняли. Художникъ не можетъ работать даромъ, а ему не даютъ заказовъ на роспись храмовъ. Одна изъ художницъ, Вѣра Гончарова, хотѣла почти безплатно роспписать храмъ—ей не дали. Есть извѣстный канонъ и послѣ Васнецова другое теченіе невозможно. Религіозная живопись существуетъ, и сейчасъ многіе ею интересуются,—современные новаторы, которыхъ называютъ декадентами, работаютъ въ этой области. Одинъ изъ французскихъ художниковъ Henri Matisse, пріѣхавъ въ Россію, обратилъ прежде всего вниманіе на нашу древнюю иконопись. У Гончаровой есть много работъ, но ея желанію расписывать церкви не даютъ осуществиться. Попробуйте, достаньте церковь и мы безплатно роспишемъ ее.

Предсѣдатель. Докладчикомъ предложены слѣдующія положенія:

1) Ходатайствовать передъ Министерствомъ Землеустройства и Государственныхъ Имуществъ объ учрежденіи дешеваго кредита для артелей иконописцевъ и объ организаціи этихъ артелей.

2) Ходатайствовать передъ Императорской Академіей Художествъ объ открытіи въ Академіи класса религіозной живописи и иконописи и тѣмъ способствовать болѣе тѣсному общенію между художниками и иконописцами. (Принято).

Предсѣдатель. Намъ остается только поблагодарить докладчика. (Рукоплесканія).

Продолженіе засѣданія въ Конференцъ-Залѣ, въ присутствіи *Ихъ Высочествъ Великаго Князя Петра Николаевича и Княгини Марины Петровны.*

ПРОИСХОЖДЕНІЕ ПТИЦЫ СИРИНА ВЪ РУССКОМЪ ОРНАМЕНТѢ.

М. Н. ДИТРИХЪ.

ы живемъ въ интереснѣйшую эпоху—эру открытія русскаго искусства... Я говорю о до-Петровскомъ искусствѣ. Еще такъ недавно говорили: до Петра не было никакого искусства—были иконы. Потомъ стали выдумывать его Набоковы, притягивали къ нему и Византію, и Персію, создавая вымученный «русскій стиль». Потомъ раздались отдѣльные голоса влюбленныхъ въ свою идею людей, настойчиво собиравшихъ и отыскивавшихъ перлы настоящаго русскаго искусства, безцѣнныя сокровища, уцѣлѣвшія отъ безчисленныхъ нашествій, пожаровъ и грабежей, которыми русская земля, стоя на дорогѣ азіатскихъ полчищъ, была особенно обильна, и, наконецъ, передъ нами развернулось богатѣйшее, оригинальнѣйшее наше искусство.

Начиная со скромной рѣзной прялки, которую творецъ ея превратилъ въ легкій, воздушный теремъ, и кончая тончайшей рѣзьбой иконописцевъ, финифти, шитья, все отличается богатствомъ замысла и фантазіи, и изумительной орнаментикой, въ которую входитъ безконечное разнообразіе мотивовъ.

Невиданные цвѣты, чуждые русскому духу элементы, искусно вплетаются, какъ-то перерабатываются и составляютъ одно прекрасное цѣлое съ такимъ яркимъ національнымъ отпечаткомъ, что всѣ, вошедшіе въ него чуждые элементы кажутся родными, близкими и давно знакомыми.

Среди такихъ, совершенно «обрусѣвшихъ», такъ сказать, мотивовъ, взятыхъ невѣдомо откуда и передѣланныхъ на свой ладъ, особенно часто встрѣчается, въ богатомъ разнообразіи, красивѣйшій и загадочный образъ Сирина, птицы райской.

Въ древнѣйшей русской миѳологіи нѣтъ этой птицы, она чужда и загадочна русскому духу, какъ чужды ему и совершенно отсутствуютъ всѣ вообще соединенія человѣческой фигуры съ лапами или торсомъ животнаго, между тѣмъ, графическое ея изображеніе русской работы мы имѣемъ съ XI вѣка (о чемъ будетъ говорено ниже), а были, вѣроятно, и еще гораздо болѣе раннія.

Откуда же и когда попала къ намъ загадочная птица, каковъ ея тайный смыслъ и значеніе, придававшееся ей на Руси—вотъ вопросы, невольно напрашивающіеся при внимательномъ разсмотрѣніи разнообразнѣйшихъ изображеній Сирина на колтахъ, серьгахъ, на кружевахъ и полотенцахъ, шитаго, рѣзного по дереву, вылѣпленнаго изъ глины, писаннаго красками, чеканеннаго, писаннаго на заставкахъ, печатаннаго, наконецъ, въ безчисленныхъ лубочныхъ картинахъ, съ коронами, въ опереніи голубя, въ опереніи павлина, окруженнаго цвѣтами и надписями.

Легче всего было бы предположить, что русскій Сиринъ имѣетъ ближайшее родство въ лицѣ греческой или южно-италійской Сирены; но, при ближайшемъ ознакомленіи, это оказывается два, совершенно разные символа, съ совершенно различнымъ духовнымъ значеніемъ: Сирена греческая, завлекающая, соблазнительная и пагубная, обладающая даромъ музыки, поэзіи и красоты. Съ представленіемъ о Сиринѣ русскомъ связанъ образъ невѣдомой, загадочной райской птицы, живущей на Востокѣ и окруженной ореоломъ святости, часто сливаясь съ представленіемъ о душѣ человѣка. Профессоръ Кондаковъ находитъ этотъ образъ стоящимъ въ духовномъ противорѣчіи съ западнымъ образомъ обольстительной и пагубной Сирены и дѣлитъ ихъ на два, совершенно разные типа.

Такимъ образомъ, оставивъ пока западную Сирену, какъ совершенно другое существо, окруженное своимъ, особымъ культомъ, какъ продуктъ особыхъ вѣрованій, легендъ и миѳовъ, обратимся къ другому источнику, дававшему обильный матеріалъ русской фантазіи, русскому искусству—къ Востоку, къ первоисточнику и греческой Сирены и русскаго Сирина.

Первоначально мы встрѣчаемся съ изображеніемъ человѣческой фигуры, соединенной съ формою птицы, въ древней Азіи и въ Египтѣ, причемъ трудно опредѣлить, чье изъ нихъ древнѣе.

Прообразъ Сирина—солнечный дискъ съ крыльями и хвостомъ птицы распространенъ на памятникахъ въ Египтѣ, а также въ Ассиріи, древней Персіи и вообще передней Азіи.

Затѣмъ солнечный дискъ замѣняется человѣческой фигурой, божествомъ, или же окружаетъ ее; такъ персидское божество Михръ, возвышающееся надъ кругомъ, или Ассирійское (Ассуръ), внутри круга.

Въ Персіи, близъ озера Ванъ, въ 1868 году, найдена была бронзовая статуэтка съ руками подъ крыльями, что дѣлаетъ ее родственной египетскому искусству. Здѣсь видна лишь часть туловища, такъ какъ это, очевидно, ручка сосуда.

Среди крылатыхъ божествъ передняго Востока, съ ихъ символическими значеніями покровительства, очевидно, и полуженщины, полуптицы служили священнымъ символомъ какихъ-то божествъ и помѣщались съ цѣлью покровительства.

Въ Каппадокіи, въ развалинахъ Атеріума, существуютъ еще ворота, ведущія въ какой-то разрушенный храмъ, на которыхъ изображены двѣ полуженщины, полуптицы, служившія, очевидно, такимъ же символомъ покровительства или освященія, какое имѣли крылатые четвероногіе съ человѣческимъ торсомъ, и принадлежали къ какому-то женскому божеству, скорѣе всего, соотвѣтствовавшему греческой Венерѣ, Ассирійской Мелиттѣ, Вавилонской Бельтидѣ. Птичья форма бралась съ голубя и, дѣйствительно, аттрибутъ Венеры былъ голубь. Античная же западная Сирена имѣла птичью форму съ дрозда, страуса, курицы, но не голубя; у насъ же эта форма перешла въ пышное опереніе райской птицы.

Въ Египтѣ изображеніе человѣческаго лица съ туловищемъ птицы символизировало душу умершаго, состояніе души человѣка послѣ смерти. Это же значеніе преобладало, вѣроятно, и въ Азіи, при изображеніи Сирина на погребальныхъ урнахъ. Впослѣдствіи, очевидно, понятіе, связанное съ нимъ, какъ съ божествомъ, перешло на понятіе о душѣ, и отсюда она превратилась въ райскую птицу, какъ символъ души, пребывающей въ раю.

Это, вполнѣ опредѣленное значеніе ея, совершенно тождественно и съ нашимъ представленіемъ о Сиринѣ—птицѣ райской, которую фантазія народная надѣлила всѣми качествами святости, такъ что, даже, по свидѣтельству Н. П. Кондакова, фигура Сирина замѣнялась иногда, на колтахъ и серьгахъ, образомъ «вѣнчанной жены райской».

Въ этомъ внутреннемъ духовномъ опредѣленіи Сирина и заключается главное различіе его съ образомъ западной Сирены, силой коварной и злой, созданіемъ ада, а не рая.

Въ Греціи, говоритъ Преллеръ, Сирена считалась особымъ видомъ музъ морскихъ, живымъ олицетвореніемъ обманчивой поверхности моря, красивой и привлекательной, но подъ которой таятся скалы и мели, т. е. крушеніе и смерть.

Эти загадочныя существа, дѣйствительно, были въ близкомъ сродствѣ съ музами; такъ же какъ тѣ, такъ и другія, были представительницами пѣнія, музыки и увлекательнаго краснорѣчія, даже матерью Сиренъ древніе называли одну изъ Іеликонскихъ музъ, то Терпсихору, то Мельпомену или Калліопу; по поводу происхожденія ихъ существуетъ даже разсказъ о состязаніи между собою Пьерійскихъ музъ, которое окончилось тѣмъ, что побѣжденныя были обращены въ птицъ.

Гомеръ и Геродотъ указываютъ, что Сирены жили на островѣ, лежащемъ близъ западнаго побережья нижней Италіи; насчетъ числа ихъ мнѣнія расходились: Платонъ и его послѣдователи считали, что ихъ было 8, не называя ихъ, однако, отдѣльными именами, по мнѣнію же большей части древнихъ авторовъ, ихъ было три: Парфенопа, Левкосія и Лигея; отличительными свойствами ихъ были музыка и краснорѣчіе, почему и изображали ихъ у грековъ почти всегда съ музыкальными инструментами—флейтой, лирой, тимпаномъ, кимвалами; существуетъ также множество изображеній встрѣчи Одиссея съ Сиренами; въ гробницѣ, найденной на Таманскомъ полуостровѣ, въ такъ называемой Большой Близницѣ въ 1865 году, по свидѣтельству Стефани, деревянный саркофагъ былъ убранъ украшеніями изъ слоновой кости, на которыхъ, среди разныхъ другихъ фигуръ вакхическаго и эротическаго характера, были вырѣзаны фигуры Сиренъ.

Общій типъ лица у нихъ строгій, красивый, уборъ головы—или вѣнокъ, или діадема, но не корона, затѣмъ человѣческая шея и грудь, птичьи крылья, туловище, ноги и хвостъ.

Даръ ихъ пѣнія и музыки былъ всегда направленъ въ дурную сторону, всегда онѣ завлекали имъ человѣка, и тотъ непремѣнно погибалъ.

Сирены, однако, и сами были смертны; они умирали, бросаясь въ пучину морскую, и послѣ смерти жили въ преисподней, опять-таки, какъ злыя силы.

Главный культъ Сиренъ былъ въ Неаполѣ, гдѣ, по увѣренію древнихъ, была даже гробница Сирены Партенопы, почему и самый городъ въ древности называли ея именемъ. Другимъ центромъ культа Сиренъ былъ мысъ Афинейскій, лежащій напротивъ острова Капри.

По изображеніямъ, Сиренъ трудно иногда бываетъ отличить отъ гарпій, которыя также изображались птицами съ женской головой и торсомъ; иногда, впрочемъ, ясно указано ихъ прямое назначеніе—насильственное похищеніе людей, но эти отвратительныя существа имѣютъ уже совершенно другое начало, другія легенды и общее съ сиренами имѣютъ лишь иногда въ способѣ изображенія.

Тѣсная связь Сиренъ со смертію преисподней и дѣлаетъ ихъ зачастую аттрибутами надгробныхъ украшеній.

Въ римскій періодъ особенно украшали надгробные памятники предметами предохранительными и въ томъ числѣ Сиренами. Такое же предохранительное значеніе имѣли Сирены на серьгахъ, рѣзныхъ амулетахъ изъ сердолика, ожерельяхъ и, вѣроятно, это ихъ значеніе могло перейти и къ намъ на многочисленныхъ серьгахъ, застежкахъ, покрывалахъ, полотенцахъ, только уже безъ дурныхъ отрицательныхъ сторонъ.

Хотя несомнѣнно, что прототипомъ греческой Сирены послужила также египетская, но лишь графическимъ прототипомъ, значеніе же ея совершенно измѣнилось: съ мистическихъ высотъ, недоступныхъ разуму, она сошла на землю, вмѣстѣ со всѣмъ греческимъ Олимпомъ.

Такимъ образомъ греческая Сирена принадлежала къ кругу греческихъ реальныхъ божествъ, надѣленныхъ всѣми людскими пороками, и сама представляется скорѣе просто дѣйствующимъ лицомъ миѳа, типомъ второстепеннаго божества, чѣмъ символомъ или идеей, тогда какъ Сиринъ Востока, служа воплощеніемъ идеи вѣчнаго блаженства, стоитъ недосягаемо высоко въ своемъ значеніи птицы рая, окутанный дымкой восточной мистики и таинственности.

Славянскому складу ума гораздо болѣе была свойственна мистика Востока, чѣмъ реализмъ грековъ, поэтому, древнѣйшая форма Персидской и Египетской птицы со всѣмъ ея значеніемъ, со всѣмъ культомъ ея, придя къ намъ по восточнымъ торговымъ путямъ, черезъ западную Азію и Кавказъ, въ разныхъ предметахъ восточной культуры, серебряныхъ издѣліяхъ, тканяхъ и коврахъ, въ керамикѣ и металлахъ, такъ крѣпко укоренилась, что приданная ей потомъ апокрифически-христіанская окраска окончательно обособила ее, какъ отъ восточной, такъ и отъ греческой Сирены и дала ей совсѣмъ своеобразный, русскій обликъ, тогда какъ греческая Сирена преобразовалась впослѣдствіи, въ христіанскій періодъ и средніе вѣка, въ изображеніе полуженщины, полурыбы и осталось тамъ такимъ въ многочисленныхъ трактовкахъ временъ упадка Возрожденія и до нашихъ дней.

Интересно еще чисто звуковое сходство съ Египтомъ: слово *Сиринъ*, помимо его сходства со словомъ *сирена,* имѣетъ еще большое созвучіе съ египетскими словами „siris“, „isiris“, „osiris“ названіе солнечнаго божества, а такъ какъ дискъ съ крыльями, первоначальная форма Сирина, принадлежалъ къ циклу солнечныхъ божествъ, то созвучіе это, быть можетъ, и не случайно.

Несомнѣнно, что изображеніе Сирина существовало у насъ въ глубокой древности, задолго до принятія христіанства и если не сохранилось предметовъ обихода съ тѣхъ поръ, то сохранились народные узоры, берущіе очень далеко свое начало, съ чисто языческими предметами культа, и среди нихъ Сиринъ занималъ не послѣднее мѣсто.

Обращаясь къ письменнымъ источникамъ, упомяну, что въ хронографахъ есть сказаніе, въ которомъ описывается какъ въ «Маврикіево царство» прилетали къ рѣкѣ Нилу (прямой намекъ на происхожденіе Сириновъ изъ Египта) два человѣкообразныхъ животныхъ: одинъ—наполовину мужчина, на половину птица; другая—полуженщина, полуптица, и назывались они сладкопѣсневые Сирины.

Въ другой легендѣ хронографа князя П. П. Вяземскаго разсказывается о раѣ, насажденномъ на Востокѣ, въ которомъ обрѣтается «птица добропѣснивая, глаголемая Сиринъ».

И во всѣхъ другихъ легендахъ и сказаніяхъ, какъ-то: въ «Словѣ о трехъ мнисехъ», въ Александріяхъ, т. е. сказаніяхъ объ Александрѣ и его походахъ, упоминается, какъ о мѣстожительствѣ Сириновъ, о Востокѣ, о раѣ, объ Эдемѣ межъ Тигромъ и Евфратомъ или о Нилѣ.

Однимъ изъ первыхъ, дошедшихъ до насъ, изображеній Сириновъ древней русской работы нужно считать колты Кіевскаго періода, найденные въ Кіевѣ во многихъ экземплярахъ; одни въ Большой Житомірской улицѣ въ кладѣ 1880 года, на каждой серьгѣ Сирины помѣщены попарно, между ними пальметка съ бутономъ лиліи посерединѣ; выполнены они разноцвѣтной перегородчатой эмалью по золоту, съ строгимъ и красивымъ типомъ лица, съ локонами черныхъ волосъ по бокамъ головы, въ условныхъ вѣнцахъ, съ цвѣтнымъ камнемъ посерединѣ, опереніе чрезвычайно пестрое и богатое. Подобная же пара была найдена въ оградѣ Михайловскаго монастыря въ Кіевѣ, видоизмѣненіемъ служатъ лишь оригинальныя бѣлыя шапочки вмѣсто обычныхъ коронъ. На серьгахъ клада Есикорскаго также есть эмалевое изображеніе Сириновъ, причемъ во всѣхъ изображеніяхъ обязательно есть нимбъ, символъ святости.

Эти серьги, съ эмалевыми изображеніями Сириновъ, по свидѣтельству профессора Кондакова, встрѣчаются исключительно въ южной Россіи, работы отъ XI до XIII вѣковъ, позднѣе же въ XIV и XV вѣкахъ они вызвали подражаніе въ серебрѣ въ южной и сѣверной Россіи.

Изображеніе Сирина XVII в.

Изображеніе Сирина на лубочныхъ картинахъ.

Изображеніе Алконоста на лубочныхъ картинахъ.

Серьга эмалевая русской работы, изъ Кіевскаго клада.

Къ докладу М. Н. Дитрихъ: «Происхожденіе Сирина въ русскомъ орнаментѣ».

Въ Костромѣ, въ наружной стѣнѣ церкви Вознесенія на дебрѣ, Сиринъ изображенъ вырѣзаннымъ на кругломъ клеймѣ изъ бѣлаго камня. Изъ живописныхъ изображеній можно указать Сирпновъ, написанныхъ на столахъ, въ хоромахъ царя Алексѣя Михайловича.

Въ шитьѣ эта символическая птица также имѣла очень широкое примѣненіе: она вышивалась золотомъ на покрытіи патріаршей и царской сѣни въ церквахъ, на облаченіяхъ, наконецъ, въ безчисленныхъ народныхъ мотивахъ кружевъ и покрывалъ, шитья полотенецъ и скатертей мы находимъ огромное поле для изслѣдованій. Въ собраніи Шабельской, а также въ русскомъ народномъ орнаментѣ Стасова есть превосходные образцы кружевъ и шитья съ оригинально трактованными фигурами Сириновъ, причемъ характерно, что всѣ они преимущественно сѣверныхъ губерній: Олонецкой, Новгородской, есть и Нижегородской.

Сохранился Сиринъ въ деревянныхъ поддѣлкахъ нашего Сѣвера: мнѣ удалось найти рѣзную шкатулочку съ желѣзными оковами, такъ называемаго «Вологодскаго пошиба», на крышкѣ ея вырѣзанъ Сиринъ съ короною на головѣ.

Полныя глубокаго интереса и заслуживающія особаго изученія, рѣзныя пряничныя доски также очень часто трактуютъ Сирина; такая доска есть въ музеѣ Императора Александра III и въ Историческомъ музеѣ въ Москвѣ.

Вообще, народное искусство сохранило намъ столько памятниковъ старины въ своихъ воспроизведеніяхъ, что, отбросивъ, конечно, позднѣйшіе, чуждые элементы, мы свободно можемъ пріобщить ихъ къ древнѣйшимъ памятникамъ русскаго искусства, а потому и фигуры Сириновъ, до сихъ поръ еще служащія предметамъ орнаментаціи у кустарей, восходятъ къ отдаленнѣйшимъ временамъ глубокой древности.

В. В. Стасовъ, въ своемъ предисловіи къ русскому народному орнаменту, подробно разбираетъ происхожденіе всѣхъ мотивовъ, которые онъ находитъ не русскими, или, вѣрнѣе изъ которыхъ составился русскій орнаментъ: главныхъ элементовъ здѣсь было два: финскій и персидскій.

Всѣ простыя геометрическія фигуры финскаго происхожденія, животныя же, цвѣты и деревья, а также всѣ фантастическія животныя—персидскаго, причемъ онъ полагаетъ, что это вліяніе шло не черезъ Византію, а непосредственно изъ Персіи, такъ какъ есть мотивы, сходные съ персидскими, но которыхъ въ византійскомъ орнаментѣ нѣтъ, такъ что вліяніе на насъ персидскихъ, а черезъ нихъ и ассирійскихъ и иранскихъ мотивовъ было раньше знакомства нашего съ Византіей; такимъ образомъ, я опять такп повторяю, есть основаніе предполагать, что птица Сирпнъ была извѣстна на Руси въ глубокой древности и, какъ и другая орнаментика, есть уцѣлѣвшій осколокъ древняго міра, отзвукъ орнаментики азіатской.

Она могла позднѣе принимать любыя формы, видоизмѣнять ихъ на византійскій образецъ, такъ сказать, модернизпровать, такъ какъ византійское вліяніе въ искусствѣ играло тогда роль теперешняго французскаго, но основное понятіе Сирпна уже было знакомо и имѣло свое цѣльное значеніе, котораго Западъ привить пли измѣнить не могъ.

Въ народныхъ картинахъ XVIII в. коллекціи Ровинскаго птица Сирпнъ вездѣ изображена въ царскомъ вѣнцѣ, а разновидность ея—Алконостъ, даже въ священной одеждѣ, имѣющей, кромѣ крыльевъ, еще руки, въ одной изъ которыхъ она держитъ вѣтку розъ. Изъ устъ ея исходятъ слова: «Уста мои возвѣстятъ хвалу Господню, яко дивна дѣла его».

Вокругъ изображенія Сирина тамъ же написано на лентѣ и въ вѣнчикѣ вокругъ головы: «Праведници во свете живутъ, отъ Господа мзъда и помышленіе ихъ Предвышнимъ да взыдетъ, азъ къ Богу возвахъ песнь и гласъ хваленія моего».

Рисунокъ здѣсь уже неправильный, наивный, птица не орнаментирована, а художникъ старался изобразить ее возможно реальнѣе, со всѣми подробностями перьевъ, почему оно и вышло при сочетаніи съ человѣческой головою, непропорціональной, но зато соблюдено все почтеніе къ ней, придано все внѣшнее благообразіе: волосы расчесаны прямыми длинными прядями по двѣ стороны, какъ у святыхъ, на головѣ царскій вѣнокъ, надпись вездѣ говоритъ о славословіи Богу.

Къ одному изъ позднихъ изображеній относится также картина масляными красками на внутренней сторонѣ крышки сундука, находящагося въ Историческомъ музеѣ въ Москвѣ.

Изъ всего вышеприведеннаго видно, какимъ ореоломъ святости и непорочности окружила загадочныхъ птицъ фантазія народная, какой поэтически чистый образъ создала изъ нихъ, и какъ много вложила своего индивидуальнаго въ далекую восточную легенду, возведя существо, служившее на Западѣ символомъ смерти и преисподней, вселявшую лишь ужасъ и страхъ, въ свѣтлый и чистый образъ, символъ святости и неземной радости, въ которомъ не можетъ быть ничего тревожнаго, мучительнаго; да иначе и быть не могло: народъ, живущій средп необозримыхъ ровныхъ полей,

среди спокойной природы своей, не имѣвшій ни одного злого и мстительнаго божества, у котораго и самыя злыя силы природы—лѣшіе, водяные, русалки, домовые—имѣли всегда добродушно комическій элементъ, этотъ народъ пересоздалъ и птицу Сирина, образъ котораго въ его представленіи такъ же свѣтелъ и ясенъ, какъ въ старое время ясно и свѣтло было міросозерцаніе его отъ Бѣлаго моря до Чернаго и отъ Урала до Карпатъ.

Въ заключеніе скажу два слова о цѣли моего доклада: будучи по содержанію своему частнаго характера, онъ, тѣмъ не менѣе, имѣетъ общее значеніе, *какъ попытка разобраться немного въ исторіи нашего орнамента;* въ этомъ направленіи почти ничего еще не сдѣлано, между тѣмъ, въ немъ такъ много необыкновеннаго, загадочнаго (хотя бы сложнѣйшіе и высокохудожественные рисунки, находимые въ самыхъ глухихъ уголкахъ), что онѣ требуютъ самаго тщательнаго разбора; часто тамъ, гдѣ стерты устные или письменные слѣды исторіи народовъ, помогаетъ искусство орнаментаціи, ибо *любовь къ красотѣ родилась раньше письменности.*

Предсѣдатель. Угодно кому нибудь высказаться по настоящему докладу или сдѣлать замѣчанія? Если никому не угодно, то позвольте поблагодарить докладчицу и объявить засѣданіе закрытымъ. (Рукоплесканія).

Общее Собраніе 29 декабря 1911 г., вечеромъ.

Предсѣдатель: графъ П. С. ШЕРЕМЕТЕВЪ.

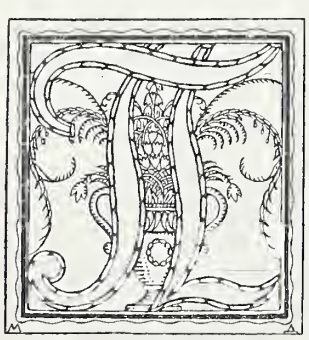
1. И. Я. Билибинъ. «Русское деревянное сѣверное зодчество».—*2. Г. К. Лукомскій.* «Былое нашей провинціальной художественной архитектуры».—*3. А. И. Эйснеръ.* «Памятники Закавказья».—*4. А. А. Ростиславовъ.* «Правительственный законопроектъ объ охранѣ древностей».—*5. Проф. Н. П. Кондаковъ.* «По вопросу о правительственномъ законопроектѣ объ охранѣ древностей».—*6. Графъ И. Ю. Сюзоръ.* «По вопросу о правительственномъ законопроектѣ объ охранѣ древностей».

Предсѣдатель. Имѣю честь объявить открытымъ засѣданіе Общаго Собранія. Въ порядкѣ нашемъ стоитъ законопроектъ объ охранѣ памятниковъ старины, внесенный въ Государственную Думу. Г. Билибинъ долженъ скоро покинуть наше Собраніе, а потому просилъ дать ему возможность сдѣлать его докладъ, касающійся русскаго сѣвера, сейчасъ. Если Собраніе найдетъ возможнымъ, тогда я просилъ бы начать засѣданіе съ его доклада, а затѣмъ уже перейти къ преніямъ по законопроекту. Это имѣетъ большое значеніе, такъ какъ послѣ пересмотра картинъ, мы будемъ обсуждать охрану тѣхъ же памятниковъ. Возраженій нѣтъ?

Голоса. Нѣтъ, нѣтъ, просимъ!

РУССКОЕ ДЕРЕВЯННОЕ СѢВЕРНОЕ ЗОДЧЕСТВО.

И. Я. БИЛИБИНЪ.



озвольте вамъ демонстрировать цѣлый рядъ снимковъ, сдѣланныхъ въ 1893 г. въ Архангельской, Вологодской и Олонецкой губерніяхъ, причемъ мною были сфотографированы не только старинныя русскія деревянныя церкви, но и постройки нерелигіозныя. Вторыя относятся къ эпохѣ болѣе поздней и имѣютъ значительно меньшій интересъ, чѣмъ первыя. Я начну съ демонстрированія памятниковъ, которые я видѣлъ и которые мнѣ удалось сфотографировать—съ церквей, раздѣляя ихъ на основные типы. (Показываетъ рядъ снимковъ русскаго деревяннаго сѣвера). Оканчивая демонстрацію, мнѣ хотѣлось бы сказать два слова. Подводя всему этому итогъ, надо замѣтить, что всѣ эти старые деревянные памятники находятся въ самомъ плачевномъ видѣ. Не стану говорить о вандализмѣ, совершающемся по отношенію къ этимъ церквамъ. Это слишкомъ извѣстный, слишкомъ наболѣвшій вопросъ. Эти архитектурные памятники находятся въ рукахъ мѣстнаго духовенства, которое ихъ уничтожаетъ или искажаетъ самыми отчаянными рисунками,—они не вѣдаютъ, что тво-

рятъ. Тотъ священникъ, который, какъ я показывалъ, оклеилъ церковь обоями, полагая, что совершилъ доброе и хорошее дѣло. Можно ли ихъ винить, когда не только среди большой публики, но и среди художниковъ еще живъ, ничего не говорящій, терминъ «декадентство», бросаемый тѣмъ, кто въ свое время, объединившись вокругъ журнала «Міръ Искусствъ», посмотрѣли на все новыми глазами. Эти декаденты изъ «Міра Искусствъ» первые восхищались этими древними памятниками, первые привѣтствовали забытую красоту стараго времени и перекинули мостъ новому искусству. Этотъ «Міръ Искусствъ» былъ житницей, давшей такіе богатые всходы. Нѣтъ такой отрасли—ни живопись, ни скульптура, ни архитектура,—которая не пмѣла бы въ своемъ прошломъ связи съ «Міромъ Искусствъ». «Міръ Искусствъ»—это великая революція россійскаго искусства, завершившаяся побѣдой новаго.

Я позволилъ себѣ сдѣлать маленькое отступленіе и перейти къ воспоминаніямъ о журналѣ «Міръ Искусствъ» потому, что я ѣздилъ на сѣверъ и полюбилъ эту старину, только послѣ того, какъ я впервые увидѣлъ ее на страницахъ незабвеннаго журнала «Міръ Искусствъ». (Аплодисменты).

Предсѣдатель. Сейчасъ намъ предстоитъ выслушать сообщеніе В. А. Плотникова, онъ будетъ также показывать изображенія русской старины. Позвольте мнѣ прежде этого сказать два слова по поводу выслушаннаго доклада. Я всей душой сочувствую тому, что было высказано И. Я. Билибинымъ, что касается русскаго сѣвера, только съ послѣдней частью доклада позволяю себѣ не согласиться, а именно, что «Міръ Искусствъ» первый открылъ намъ нашъ сѣверъ. Еще 40 лѣтъ тому назадъ имъ многіе интересовались, и даже въ болѣе отдаленныя времена были составляемы альбомы и рисунки, которые можно найти и здѣсь въ Академіи: Тунъ, Мартыновъ, Солнцевъ, Рихтеръ и др. Исторія русскаго искусства давно возбуждала интересъ, жаль только, что большая публика ея не знала. Заключать, что журналъ «Міръ Искусствъ» первый открылъ нашу русскую старину, совершенно несправедливо. Въ остальномъ я вполнѣ сочувствую. Позвольте еще разъ привѣтствовать докладчика. (Рукоплесканія).

И. Я. Билибинъ. Очевидно, и до «Міра Искусствъ» сѣверные памятники осматривали и ихъ снимали, но для большой публики они не были извѣстны. «Міръ Искусствъ» первый ясно подчеркнулъ ихъ значеніе.

Б. И. Николаевъ. Я хотѣлъ сказать два слова въ защиту тѣхъ дѣятелей, которые впервые работали на этомъ поприщѣ. Послѣ словъ докладчика можетъ получиться такое впечатлѣніе, что явился «Міръ Искусствъ» и открылъ русскій стиль и русскую старину. Не слѣдуетъ упускать изъ виду, что до «Міра Искусствъ», не только въ наукѣ и искусствѣ, но даже и въ интимныхъ уголкахъ русской живописи, теченіе это существовало. Я хочу указать, чтобы всѣ вспомнили такихъ дѣятелей, какъ Даль, Солнцевъ и Сусловъ... (Рукоплесканія)... которые ѣздили, не субсидируемые такими суммами, какія давалъ «Міръ Искусствъ». Вы знаете, какъ дорого путешествовать по русскимъ деревнямъ при бездорожьѣ и отсутствіи удобствъ, а Сусловъ объѣздилъ и привезъ колоссальный матеріалъ, солидный, съ обмѣрами, большій, чѣмъ «Міръ Искусствъ» за всѣ годы. Затѣмъ укажу на Даля, у котораго тѣ же были обмѣры, и, наконецъ, на высшую директиву Николая Павловича, который толкнулъ Солнцева на это изученіе: это оффиціальная исторія и наука. Теперь упомяну еще неоффиціальные художественные круги: покойная Полѣнова, Головинъ, Мамонтовъ сдѣлали намъ по популяризаціи русскаго искусства гораздо больше, чѣмъ «Міръ Искусствъ». Прохоровъ...

Гр. П. Ю. Сюзоръ. Горностаевъ!

Б. И. Николаевъ. Многіе поработали, я полагаю, что «Міръ Искусствъ» на первый планъ ставить нельзя. Тамъ въ одномъ номерѣ на первомъ планѣ ставили русское искусство, а въ другомъ номерѣ—совсѣмъ иныя тенденціи.

И. И. Кравченко. Я, безусловно, раздѣляю взглядъ на ту огромную роль, которую сыгралъ «Міръ Искусствъ» въ нашей жизни и въ переворотѣ русскаго искусства. Но приписывать все дѣло изученія и любви къ русскому искусству и русскимъ постройкамъ только «Міру Искусствъ»—несправедливо. Много архитекторовъ было указано, а изъ художниковъ В. В. Верещагинъ ѣздилъ по Сѣверной Двинѣ и привезъ массу матеріала—внутренности церквей и детали.

Предсѣдатель. Вопросъ исчерпанъ, позвольте просить В. А. Плотникова приступить къ своему сообщенію.

.....

ПАМЯТНИКИ СТАРИНЫ РУССКАГО СѢВЕРА.

В. А. ПЛОТНИКОВЪ.

Позвольте мнѣ продолжить иллюстрацію моими діапозитивами, часть которыхъ я собралъ во время моихъ поѣздокъ по сѣверу. Позвольте начать. (Показываетъ снимки на экранѣ). (Апплодисменты).

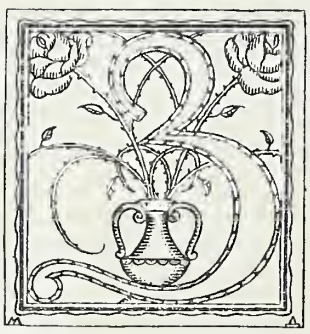
Предсѣдатель. Позвольте Васъ поблагодарить. (Апплодисменты).

Теперь докладъ Г. К. Лукомскаго; проспмъ показать свои работы. Просимъ г. Лукомскаго возможно сжатѣе изложить свой докладъ.

.....

БЫЛОЕ НАШЕЙ ПРОВИНЦІАЛЬНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ АРХИТЕКТУРЫ.

Г. К. ЛУКОМСКІЙ.



а послѣднее время наблюдать можно увеличивающійся все болѣе и болѣе, даже въ большой публикѣ, интересъ къ нашему зодчеству, къ памятникамъ строительства эпохъ минувшихъ (и подчасъ не такъ давно минувшихъ), къ постройкамъ современнымъ, къ вопросамъ, связаннымъ съ существованіемъ и сохранностью первыхъ, интересъ къ предполагающимся сооруженіямъ государственныхъ зданій и въ провинціи и на нашихъ окраинахъ (вокзалы, санаторіи, курзалы—«Минеральныя воды», соборы (Варшавы, Почаева) и т. п.).

Особенно много вниманія удѣляется памятникамъ старинной архитектуры. Нарождаются спеціальныя общества, ставящія основой своей дѣятельности вопросы обереганія древностей. Засѣданія въ такихъ обществахъ бываютъ очень оживленны и многолюдны. Образовываются спеціальныя комиссіи, вѣдающія реставрацію (Батуринскій дворецъ), ремонтъ (Ѳерапонтовъ монастырь), регистрацію разныхъ сооруженій (Петербургской губерніи).

Но не меньшее мѣсто отводится и на страницахъ общей прессы (т. е. уже въ широкой аудиторіи) обсужденію достоинствъ и недостатковъ разныхъ новыхъ построекъ (Кіевъ—Педагогическій музей, Харьковъ—Художественное училище, зданія выставокъ).

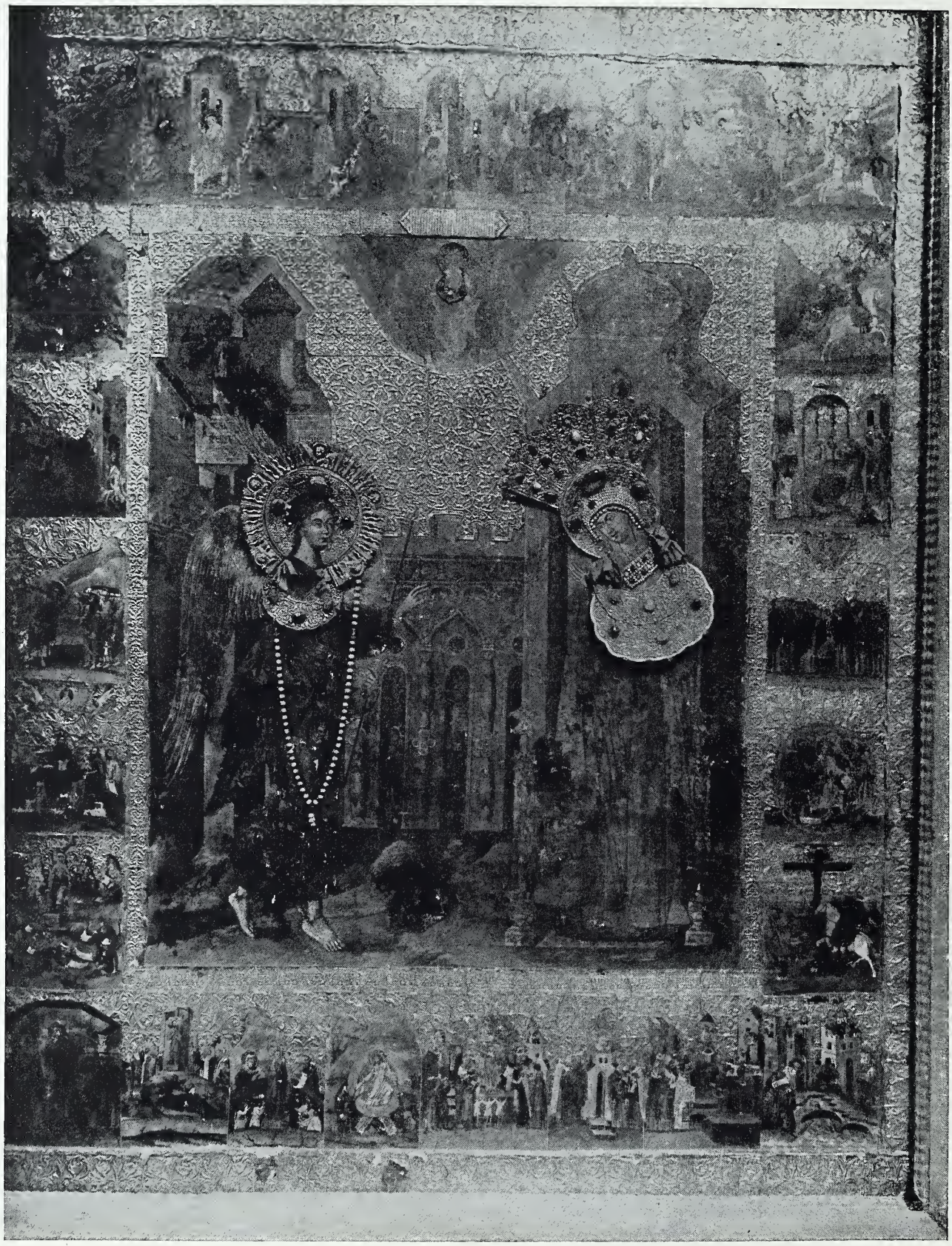
Постепенно наша широкая, такъ называемая интеллигентная публика, пріучается внимательно присматриваться и къ образцамъ этого рода искусства: относится съ любовью къ нашему историческому достоянію (заключающемуся въ зодчествѣ); публика полюбила и наши милые уютные храмы, бѣлѣющіе сквозь бахрому вѣтвей темныхъ елей, живописно расположенные на зеленыхъ крутыхъ склонахъ, и многоколонные стройные портики гордыхъ фасадовъ нашихъ ампирныхъ дворцовъ, полюбила силуэтъ усадебъ, богатѣйшіе извивы орнаментовъ нашего «барокко»,—нарышкинскаго украинскаго, растрелліевскаго, и постепенно публика привыкаетъ и къ необходимости требовать соблюденія основныхъ началъ «добраго вкуса» при сооруженіи новыхъ зданій, окружать себя художественными предметами. Подлинная красота завоевываетъ себѣ права, которыя нельзя бы было внѣдрить въ наше время никакими законами. Конечно, вопросы моды, вызывающейся разными событіями, играютъ въ этихъ увлеченіяхъ не послѣднюю роль.

Всѣмъ этимъ, какъ бы съ умысломъ подобраннымъ, началамъ дурного вкуса эпохи Александра II и III, выражавшимся въ любви къ безпокойному, къ замѣчательнымъ безъ мѣры—стѣнамъ, къ перепорченному ренессансу, къ «бахромѣ и къ фестончикамъ»—противопоставляется теперь строгое исканіе благородной формы, влеченіе къ гладкой, дающей отдыхъ для глаза, поверхности, на которой, какъ ювелирное украшеніе, выдѣлялась бы какая нибудь изрѣдка положенная деталь: вѣнокъ, арматура, мечъ и стрѣлы, обвитыя лентами.

Обитель Соловецкаго монастыря на Бѣломъ морѣ, Архангельской губ.

Старо-обрядческое кладбище въ Кеми, Архангельской губ.

Къ докладу В. А. Плотникова: «Памятники старины русскаго сѣвера».

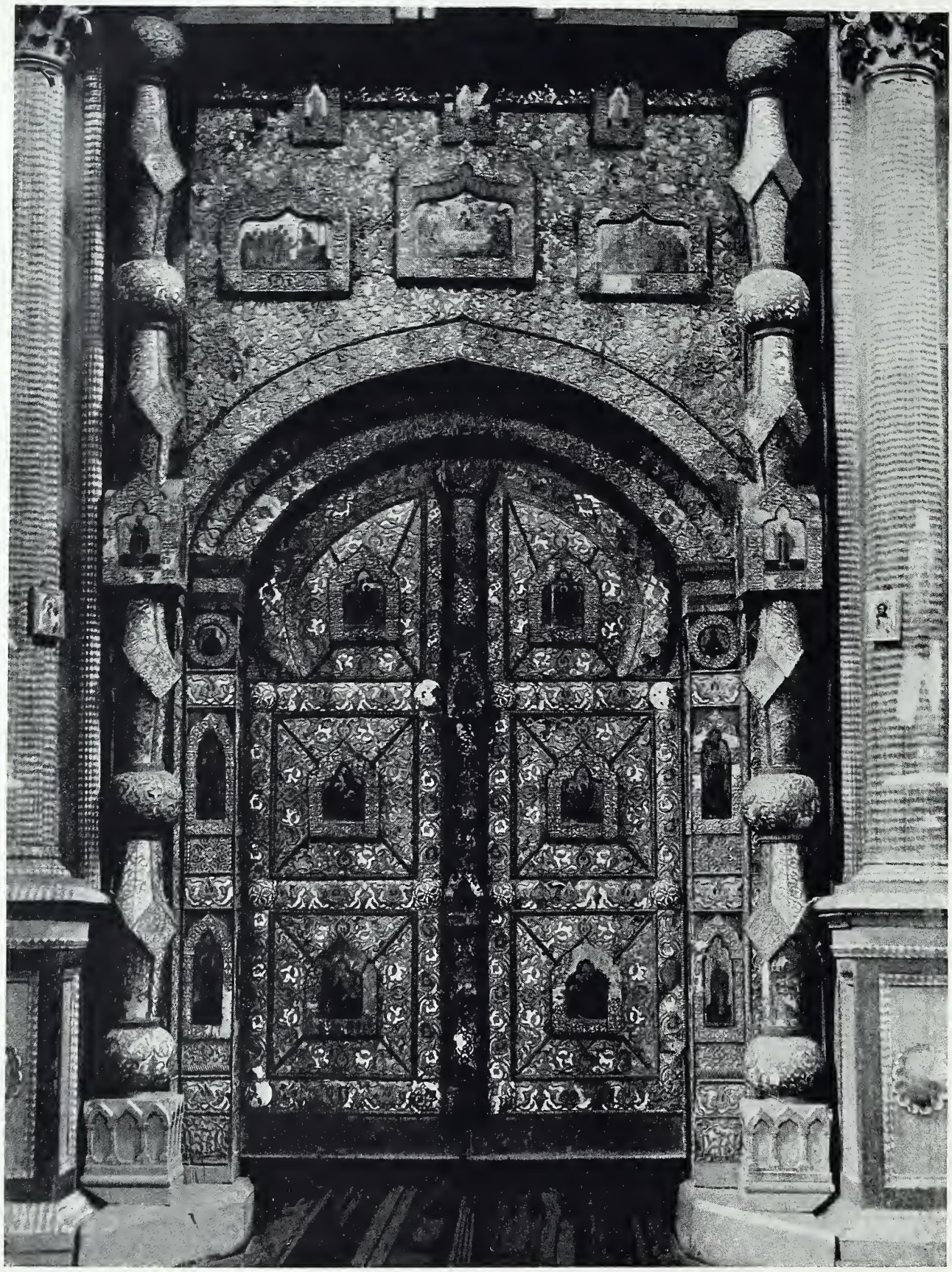


Образъ Благовѣщенія въ соборѣ Благовѣщенія, раб. Нарыкова,
въ г. Сольвычегодскѣ, Волог. губ.

Къ докладу В. А. Плотникова: «Памятники старины русскаго сѣвера».

Образъ Божіей Матери въ соборѣ Благовѣщенія, раб. Нарыкова,
въ г. СольвычегодскѢ, Волог. губ.

Къ докладу В. А. Плотникова: «Памятники старины русскаго сѣвера».



Царскія врата въ соборѣ Благовѣщенія, въ г. СольвычегодскѢ, Вологодской губ.

Къ докладу В. А. Плотникова: «Памятники старины русскаго сѣвера».

Но время упадка въ зодчествѣ, гибельно отразившееся на общемъ видѣ многихъ нашихъ площадей, лучшихъ улицъ, фасадовъ домовъ миновало, оставивъ лишь по себѣ краснорѣчивые слѣды своего безвкусія, пренебреженія завѣтами, завѣщанными намъ иредками, жившими въ концѣ XVIII и XIX столѣтій, и наступилъ возвратъ къ эпохѣ расцвѣта нашего гражданскаго зодчества (XVIII, нач. XIX ст.) и къ порѣ лучшаго церковнаго строительства (архаическія устремленія берутъ за основу зодчество XI—XIII вѣка, симпатіи къ богатству формъ находятъ себѣ матеріалъ въ зодчествѣ «золотой поры» (XVI—XVII в.).

Каково же происхожденіе всѣхъ этихъ новыхъ побужденій?

Оно можетъ быть объяснено тою агитаціею, которая была предпринята лѣтъ 15 тому назадъ кругомъ лицъ, группирующихся вокругъ нѣкоторыхъ художественно-историческихъ журналовъ,—гордостью за *нашу старину* и нарождающеюся національною любовью къ былому, которому мы обязаны также цѣлому ряду изданій и отдѣльныхъ книгъ, появившихся за послѣдніе годы и посвященныхъ исторіи отечественнаго зодчества; не малое значеніе имѣла также и историческая выставка архитектуры, возбудившая интересъ къ самому процессу творчества нашихъ славныхъ зодчихъ, открывшая намъ не мало новыхъ именъ, иодчеркнувшая исторію цѣлыхъ эпохъ и своеобразныхъ теченій въ архитектурѣ и выяснившая то огромное значеніе для успѣшности творчества и проведенія въ жизнь теорій и вкусовъ, которое можетъ имѣть сплоченность «школъ», «артелей» зодчихъ, связанныхъ одною вѣрою, поклоняющихся однимъ идеаламъ.

Разсматривая въ Петербургѣ нѣкоторыя новыя, лучшія сооруженія, возникшія за послѣдніе годы, можно также отмѣтить зарожденіе именно такой, быть можетъ еще не силоченной дружными жизненіями намѣреніями, но, во всякомъ случаѣ, согласной во взглядахъ съ публикою, группы архитекторовъ, которая будетъ бороться съ укоренившимися ложными понятіями о зодческой красотѣ, группы единомышленной, базирующей свое творчество на лучшихъ первоисточникахъ.

Не забудемъ, что такъ идеальны были всѣ постройки былыхъ временъ, такъ проникнуты художественностью почти всѣ сооруженія и детали ихъ не иотому, что сами по себѣ мастера были талантливы, а потому, что условія, въ которыхъ имъ довелось работать, были идеальны, благопріятны для эволюціи и расцвѣта архитектурной формы: всюду творчеству мастера былъ данъ просторъ: его слушали, подчиняясь его вкусамъ, но это подчинепіе не было непріятной долею. Напротивъ, видимо, общность вкусовъ и единство взглядовъ были настолько велики, что заказчикъ, толпа, съ восторгомъ присматривались къ создавшемуся избранникомъ ихъ—зодчимъ: всѣ вѣрили въ одни идеалы, и мастера были лишь выразителями ихъ.

Не такъ, къ сожалѣнію, обстоптъ дѣло въ наше время. И особенно не такъ *въ провинціи*. Въ обширной и разнообразной по климату и по національнымъ тенденціямъ провинціи нашей, правда, труднѣе установить такое единство художническихъ въ жизни публики съ мастерами соглашеній, которое было прежде и наблюдается уже въ столицѣ, но исповѣданіе хотя бы главнѣйшихъ основъ красоты, общности стремленія къ исиользованію тѣхъ же увлекающихъ сейчасъ лучшихъ зодчихъ первоисточниковъ и, главиое, вѣра во вкусы зодчихъ должно было бы быть.

Однако, въ провинціи—напцо—не только единеніе въ этомъ смыслѣ, но противорѣчія, противорѣчія иа почвѣ разиости отношеній къ новымъ вкусамъ, иротиворѣчія и во взглядѣ на обереганіе старины, противорѣчія въ признаиіи основъ красоты строительства, и почти отрицаніе тѣхъ классическихъ теорій, которыя укоренились уже въ средѣ лучшихъ петербургскихъ зодчихъ.

Въ меньшей степени, конечно, знакома провинціи и борьба за старину. Страстность отношенія къ ея сохранности, требованія защиты ея отъ искаженій не знакомы еще нашей провинціи. Собственио *какой* провинціи? равной ио силамъ, кроющимся въ ней, столицѣ?

Общества археологіи и исторіи при Казанскомъ Университетѣ, кружки цзящныхъ искусствъ въ Твери, Калугѣ, Орлѣ и Вологдѣ, ученыя и художественныя силы Одессы, Тифлиса, архивныя комиссіи и группирующіяся вокругъ нихъ лица почти ничего не сдѣлали для предотвращенія отъ гибели многихъ памятниковъ.

И разнорѣчіе во взглядахъ на эти, казалось бы столь поиятные вопросы, проистекаетъ, главнымъ образомъ, отъ нежеланія провинціи принять за идеальные въ сущности тѣ памятники старины, которые составляютъ, какъ это мы сейчасъ увидимъ, ея же художественное достояніе.

При этомъ разность стиля и архитектурной обработки иамятниковъ разныхъ мѣстностей отнюдь еще не исключаетъ единства духа и самаго смысла, заложенныхъ въ разныя проявленія архитектуры.

Основы ея, выражающіяся не въ плоскостныхъ задачахъ, а въ механической продуманности и логизмѣ композиціи во всѣхъ трехъ ея измѣреніяхъ и въ признаніи добраго вкуса, заключающагося въ простотѣ и спокойствіи массъ, красною нитью могутъ, вѣдь, быть проведены черезъ всѣ стили.

Однако, эти столичные вкусы къ новымъ формамъ и взгляды на дѣло обереганія старины не только не совпадаютъ съ сужденіями провинціальныхъ зодчихъ на этотъ предметъ, но явно противоположны имъ и приводятъ къ упомянутому разнорѣчію, и даже къ пререканіямъ, а пререканія эти выясняютъ и то, что почти вся архитектурная провинціальная Россія не хочетъ прислушиваться ко взглядамъ своихъ петербургскихъ коллегъ.

Прочтенный мною въ 1910 году на Всероссійскомъ Съѣздѣ зодчихъ докладъ «О состояніи нашей провинціальной художественной архитектуры» вызвалъ много возраженій. Тогда впервые обозначилась эта несолидарность столицы съ провинціею. Предлагалъ ли тогда я выработку новаго типа жилья, спроектированнаго на основаніи сохранившихся образцовъ древней «красивой старины», провинціальный голосъ заявлялъ, что въ провинціи пренебрегутъ такимъ примитивомъ, такимъ «благороднымъ» типомъ и предпочтутъ ему издѣліе въ современномъ духѣ изъ «русскихъ полотенецъ» или въ стилѣ «модернъ». Предлагалъ ли я популяризацію памятниковъ старины въ цѣляхъ ознакомленія съ ними толпы и, слѣдовательно, большаго ихъ обереганія; предлагалъ ли усовершенствованіе и выработку плана застройки городовъ, введеніе преподаванія графическихъ искусствъ и исторіи, хотя бы русскаго зодчества, въ число наукъ, проходимыхъ въ среднихъ учебныхъ заведеніяхъ, провинція оказывалась несогласною со мною, представляла свои доводы, свои взгляды и игнорировала часто даже эстетическіе запросы.

Но вотъ сама же провинція, отрицавшая эстетическія потребности у громаднаго большинства русскихъ городовъ, возражавшая *противъ* необходимости сохраненія идеаловъ *красиваго* строительства прошлаго и говорившая о ненужности эстетики и, главное, объ отсутствіи на мѣстѣ образцовъ такого гражданскаго художественнаго строительства прошлаго, которые могли бы служить примѣромъ и, вообще, побуждали бы къ красотѣ—дастъ намъ сейчасъ и орудіе для борьбы съ подобными воззрѣніями, орудіе въ видѣ богатѣйшаго матеріала, составляющаго, какъ я говорилъ, собственность этой же самой провинціи.

Даже кратчайшій обзоръ состоянія современнаго строительства въ рядѣ городовъ Россіи наглядно сможетъ убѣдить насъ въ томъ, что мнѣнія провинціальныхъ зодчихъ не имѣютъ никакихъ основаній, но, давая намъ возможность сдѣлать рядъ сопоставленій архитектурнаго строительства прошлаго съ современнымъ положеніемъ зодчества въ провинціи, позволитъ сдѣлать выводы, которые подчеркнутъ намъ и правоту мнѣній петербургскихъ теоретиковъ о красотѣ старшаго провинціальнаго строительства, о необходимости обереганія, изученія и использованія его въ новомъ строительствѣ.

Изъ памятниковъ церковной архитектуры, такъ называемаго «русскаго стиля» разныхъ эпохъ и мѣстностей, можно мало указать еще неизслѣдованныхъ. Въ значительной мѣрѣ на нихъ было обращено вниманіе. Но эта извѣстность укажетъ намъ на то, что и эти примѣры художественнаго строительства, составлявшіе даже главную основу всякой исторіи русскаго искусства, однако, совсѣмъ не избавляютъ еще насъ отъ пріятной возможности еще разъ остановиться на нѣкоторыхъ образцахъ, но, быть можетъ, съ совсѣмъ иной точки зрѣнія, нежели они до сихъ поръ разсматривались. Но мы обратимъ вниманіе больше на тѣ, которые менѣе изучены и, наконецъ, на тѣ, которые позволяютъ напомнить о себѣ, быть можетъ, впервые за долгіе годы.

Но слишкомъ уже очевидная и безспорная желательность руководства именно этимъ матеріаломъ церковнаго зодчества, и тѣмъ, который заключается въ совсѣмъ еще не обслѣдованныхъ или не примѣненныхъ при разработкѣ новѣйшихъ сооруженій, образцовъ гражданской архитектуры историческаго прошлаго Россіи—побуждаетъ къ необходимости указать прежде всего на постройки, относящіяся къ періоду древне-русскаго стиля.

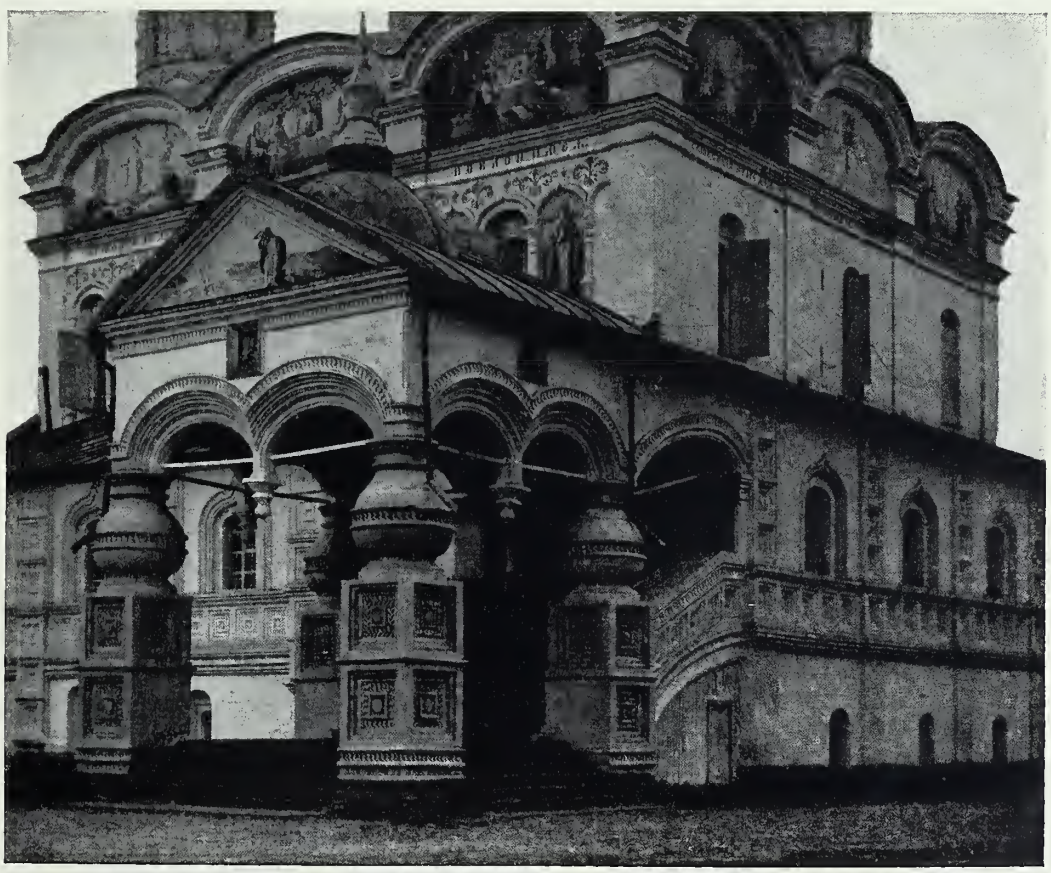
Тѣмъ болѣе, помимо общепризнанныхъ церковныхъ строеній древнѣйшаго періода Кіевскаго, Новгородскаго, Псковскаго и Владиміро-Суздальскаго, въ Россіи есть интереснѣйшія церкви стиля Петровскаго времени (особенно на Украйнѣ, такъ называемаго Мазепинскаго періода, и нѣсколько болѣе ранняго), Елисаветинскаго барокко, еще недостаточно обслѣдованныя.

Храмы Черниговскіе (XI—XII в.), столь интересующіе теперь своимъ сформированіемъ, заключающіе и романскія черты, и слѣды вліянія въ *планахъ* абхазскаго или такъ называемаго, «армянскаго» церковнаго стиля, очень интересны, но почти не бывали использованы для композиціи нашими современниками. Церковь Елецкаго монастыря, Пятницкая церковь, а еще болѣе интересный въ планѣ Спасскій соборъ—образцы, почему-то игнорируемые мѣстными зодчими, какъ матеріалъ, и даже болѣе, мало признаваемые, какъ «памятники».

Церковь (остатки) въ Коложѣ, близъ Гродны, храмы XI в. въ Старогородкѣ близъ Острога (Черн. губ.)—еще болѣе интересные и не использованные первоисточники русскаго стиля. Тѣмъ болѣе, что стѣны церкви на Коложѣ совершенно особенно убраны (снаружи) орнаментомъ изъ маіоликовыхъ крестовъ.

Фасадъ Батуринскаго Дворца
до реставраціи.

Деталь собора Почаевской Лавры
(постр. А. В. Щусева).



Крыльцо Троицкаго Собора Ипатьевскаго Монастыря.

Къ докладу Г. К. Лукомскаго: «Былое нашей провинціальной художественной архитектуры».

Деталь церкви Рождества Богородицы въ Нижнемъ Новгородѣ.

Къ докладу Г. К. Лукомскаго: «Былое нашей провинціальной художественной архитектуры».

Храмы Кіева—Михайловскій монастырь, даже въ его перестройкѣ XVII вѣка, очень интересенъ. Особенно хороши поздніе—контрфорсы. Чудесны и ворота его, ведущія въ служебный дворъ, въ которомъ находится также прекрасный по обработкѣ флигель.

Кирилловская церковь, хранящая замѣчательныя старинныя фрески, представляетъ обработкою своего фасада очень красивое декоративное сочетаніе древнихъ массъ и барочныхъ деталей и орнаментовъ. Многія церкви и на Подолѣ также рѣдкостны именно въ своей наружной Украинской, барочной декорировкѣ.

Красива церковь, носящая слѣды вліянія Петербургскаго «барокко» и передѣланная изъ Бенедиктинскаго монастыря. Обработка портала и наличниковъ боковыхъ дверей собора Братскаго монастыря представляетъ совершенное твореніе архитектурной мысли и вкуса зодчаго Шеделя. Его же орнаментально уснащенные *ворота* ограды Софійскаго собора, колокольня собора, равно какъ Николаевскій военный соборъ въ своихъ деталяхъ—все вмѣстѣ создаетъ цѣлую школу Кіевскаго «барокко», отъ временъ конца XVII столѣтія до конца царствованія Елизаветы Петровны, запечатлѣнную здѣсь въ выдающихся примѣрахъ.

Мало использоваемы были и чрезвычайно интересныя позднѣйшія проявленія русскаго стиля въ соборахъ Вологды (XVI в.), Казани (XVI в.), Тулы (XVIII в.). Оригинальны формы церкви Рождества Богородицы въ Нижнемъ-Новгородѣ (Строгановская церковь). Подобная же въ гор. Балахнѣ, (Нижегородской губ.).

Не менѣе любопытна должна была бы быть для зодчаго и Петропавловская церковь въ Казани, сплошь покрытая архитектурною орнаментальною росписью.

Интересенъ и Зилантовъ (въ Казани) монастырь, заключающій въ себѣ церковь времени Іоанна Грознаго, колокольню очень красивой обработки, башни, бойницы, покрытыя каменнымъ орнаментомъ, и кресты надмогильные, вырѣзанные изъ дерева и представляющіе поучительнѣйшій примѣръ, особенно для монументальнаго художества, за послѣднее время столь равнодушно относящагося къ тѣмъ трафаретамъ, которыми покрыты теперь кладбища, къ памятникамъ, выдѣлываемымъ повсюду въ Россіи, въ видѣ аляповатыхъ безсмысленныхъ чудовищныхъ обрубковъ и дубовыхъ пней.

Церкви, но уже не типичнаго Нарышкинскаго «барокко» (въ Нижнемъ-Новгородѣ, Свіяжскѣ), еще болѣе своеобразны, менѣе извѣстны и должны быть использованы.

Прекрасны и Растрелліевскія (или школы его) постройки въ Ахтыркѣ, Почепѣ, Курскѣ (соборъ), Брянскѣ. Наконецъ, прекрасны и классическіе образцы церковной архитектуры въ Симбирскѣ, Саратовѣ, Курскѣ, Орлѣ, Новгородѣ-Сѣверскомъ—все образцы, которые смѣло могутъ быть использованы еще какъ никогда нигдѣ не примѣненные. Ясно кажется, поэтому, что эти же матеріалы должны быть и оберегаемы прежде всего тѣми же спеціалистами, которые могутъ черпать изъ нихъ и новыя формы и даже вдохновеніе при разрѣшеніи своихъ задачъ.

Но вотъ упомянутый соборъ въ городѣ столь центральномъ, какъ Тула, съ прекрасною колоннадою, соединяющею храмъ съ колокольней, и съ любопытной орнаментировкой стѣнъ (соборъ построенъ въ первой половинѣ XVIII вѣка, но въ стилѣ храмовъ XVII) при основной разработкѣ плана и массъ въ характерѣ, значительно болѣе раннемъ, что составляетъ для этого періода строительства очень своеобразное сочетаніе. Тогда уже перестали использовывать кубическія формы.

Но видъ на соборъ, прекрасно поставленный въ старинномъ кремлѣ, испорченъ постройкою электрической станціи, расположенной тутъ же вблизи соборовъ.

Наши кремли (Серпуховъ, Нижній-Новгородъ) вообще пострадали отъ времени (хотя тоже значительно измѣненъ ихъ видъ людьми, напр., въ Новгородѣ, Острогѣ). Но Смоленскій, Изборскій и Тульскій, своими башнями и стѣнами, могли бы дать также много мотивовъ при композиціи современныхъ зданій соотвѣтствующаго, по характеру, предназначенія: тюрьмы, казармы и т. п.

Но гораздо существеннѣе указать на образцы гражданскаго строительства. Признаніе церковныхъ оригиналовъ наблюдается все же въ большей степени.

Правда, въ городахъ средней Россіи значительно менѣе, нежели церковныхъ, уцѣлѣвшихъ образцовъ *гражданской* архитектуры русскаго стиля XVII и XVIII столѣтій.

Но, однако, любитель древне-русскихъ формъ можетъ найти хорошіе завѣты такого строительства и въ самой глухой провинціи.

Въ Калугѣ домикъ Марины Мнишекъ, послѣ домъ Коробова, нынѣ музея; домъ купца Зеленщикова въ Чебоксарахъ, палаты Алексѣя Михайловича въ Желтиковомъ монастырѣ въ Твери, дворецъ Царевича Димитрія въ Угличѣ, домъ Дергаловыхъ въ Романовѣ-Борисоглѣбскѣ (погорѣвшій), домъ Сѣрина въ Гороховцѣ, домъ Строгановыхъ въ Соликамскѣ—образцы, которые надо охранять, какъ рѣдчайшія реликвіи—однако!... печальное состояніе ихъ слишкомъ краснорѣчиво, для того, чтобы прибавлять слова.

Но у насъ сохранилось много построекъ монастырскихъ жилого предназначенія и потому разсматриваемыхъ нами тоже какъ гражданскія сооруженія: чудесны флигеля Михайловскаго и Братскаго монастырей въ Кіевѣ, Троицкаго и Елецкаго въ Черниговѣ, архіерейскія палаты въ Вологдѣ, трапезныя: Симонова монастыря, Троицкой лавры и др.

Образцы вполнѣ свѣтской, но *позднѣйшей* архитектуры есть и въ Козельцѣ—времени гетмана Мазепы, въ Черниговѣ—такъ называемый домъ Мазепы, и въ Кіевѣ—флигели, теперь склады у Николаевскаго военнаго собора, Гостиный дворъ въ Калугѣ (faux gothique) и др.

Постройками иныхъ стилей и эпохъ Россія еще богаче.

Заброшены, а между тѣмъ очень цѣнны постройки времени Золотой Орды XIV, XV вв., находятся въ пустынной равнинѣ, невдалекѣ отъ сліянія Камы съ Волгой, въ такъ называемыхъ «Великихъ Булгарахъ», «Бѣлая Палата Судебъ».

Слѣдовательно, есть у насъ и такія постройки, которыя не во многомъ уступятъ норманно-сарацинскимъ—«Кубамъ» и «Цизаламъ» въ Палермо. Есть у насъ, впрочемъ, прекрасные первоисточники и IX, X, XI вв.—византійскіе, армянскіе и абхазскіе (на Кавказѣ). Керченскіе же напомнятъ намъ оригиналы чистѣйшаго античнаго стиля.

Окраины еще богаче архитектурными образцами, но мы, ограничивая нашъ обзоръ и тѣсными предѣлами Россіи, рискуемъ найти такое богатство матеріала, даже приблизительный обзоръ котораго займетъ у насъ слишкомъ много времени, особенно если мы коснемся построекъ юго-западнаго края временъ католическаго вліянія польской культуры, представляющихъ, однако, теперь русское достояніе и достойныхъ обереганія.

Такъ какъ мы коснулись построекъ католической культуры, составляющихъ, однако, теперь русское достояніе и долженствующихъ быть оберегаемыми наравнѣ съ прочими, иныхъ стилей, зданіями, то разсмотримъ состояніе ихъ и въ Юго-Западномъ Краѣ, гдѣ особенно богато проявили себя польскіе и итальянскіе зодчіе творившіе здѣсь во времена «барокко» и создавшіе стиль, отличный отъ такъ называемаго Украинскаго «барокко», но не менѣе своеобразный, хотя и схожій съ Пражскимъ и Львовскимъ «барокко». Костелъ въ Бердичевѣ, построенный въ концѣ XVII вѣка архитекторомъ де-Витомъ во времена Кіевскаго воеводы Яна Тышкевича, детали Почаевскаго собора, Дубенскій по-кармелитскій монастырь, костелы и монастыри Кременца (почти ренессансъ), суровыя постройки Заславля—какіе это все богатѣйшіе замыслы! какая здѣсь своеобразная фантастическая обработка!

(Однако, весь создавшійся ансамбль Почаевской лавры съ ея террасами, украшеніями, каменными фонарями, колокольнею и иными постройками едва ли улучшился отъ воздвигнутаго въ архаизированномъ русскомъ стилѣ новаго собора!).

Все позднѣйшее уцѣлѣвшее относится ко времени конца XVIII и начала XIX вв., и вотъ потому-то такъ ужъ выходитъ, что почти двѣ трети всей наличности такой архитектуры провинціи: всѣ эти пожарныя части, казенныя палаты, Дворянскія собранія, Гостиные дворы, Присутственныя мѣста и т. п., строены въ ампирѣ и, повидимому, строены были гораздо лучше или прочнѣе, чѣмъ въ эпохи позднѣйшія, если именно они-то и сохранились въ назиданіе потомству.

Но прекрасны въ глухой провинціи и постройки этого же времени, но нѣсколько болѣе ранней эпохи (вкусовой), т. е. временъ Императрицы Екатерины, въ стилѣ Людовика XVI, встрѣчаются, однако, въ чудесномъ образцѣ, напримѣръ, въ Твери, гдѣ обработана такъ вся Судебная площадь, главная улица и часть набережной, послѣ пожаровъ 1763 года, при застройкѣ въ 1768 году всего города по одному плану архитекторами Матвѣемъ Казаковымъ, Алексѣемъ Квасовымъ, Обуховымъ и др.

Однако, главнымъ образомъ, строительство Россіи и выразилось въ эпоху Александровскаго классицизма. Остановимся на немъ и мы подробнѣе.

Прекрасны церковныя сооруженія этого времени, разбросанныя по Россіи: соборы Рыбинска, Пензы, Орла (съ чудесными полукруглыми колоннадами), Симбирска, Курска (соборъ Знаменія, недавно внутри испорченный), Саратова, Арзамаса (возведенный ученикомъ Воронихина—Кориновскимъ), Могилева (вмѣстѣ съ чудесной обработкой всей соборной площади Стасовымъ), Калуги (съ самымъ большимъ въ провинціи куполомъ собора)—все позднѣе ампирныя, но благородныя, стройныя сооруженія.

Дворянскія собранія Костромы, Нижняго-Новгорода, Вологды, Орла, Смоленска, Екатеринослава (бывшій Потемкинскій дворецъ), зданія Присутственныхъ мѣстъ въ Тулѣ, Черниговѣ, Херсонѣ, Николаевѣ, Тамбовѣ—города, въ которыхъ строили архитекторы Захаровъ, Томонъ, Мельниковъ, Казаковъ, Луиджи Нелли, Антоніо Дефилинасъ, Висконти, очаровываютъ своимъ величіемъ и благородствомъ формъ.

Ярославскій лицей и частные «особняки», забываемые обозрѣвателями, пріѣзжающими сюда, главнымъ образомъ, ради церковныхъ русскихъ древностей, университетъ и гимназія въ Казани—какія это все своеобразныя, наши, національныя (какъ и церкви) постройки!

Въ общемъ мы видимъ, что и гражданское зодчество Россіи также представлено богато прекрасными примѣрами.

На протяженіи отъ первыхъ вѣковъ христіанской эры до начала XIX столѣтія каждая эпоха почти закрѣплена въ Россіи зодческими образцами.

Въ Керчи (II—III вв. по Р. Х.) *античныя* колоннады храмовъ.

Средневѣковое представлено очень разнообразно: Туркестанскія, Хивинскія и Бухарскія мечети—постройки, въ высшей степени примѣчательныя.

Крѣпости XII, XIII, XIV и XV вѣковъ (Каменецъ-Подольска, Луцка, Хотина, Сороковъ)—сооруженія, равныя соотвѣтствующимъ за-границей.

Замки въ Мирѣ, Лидѣ, Новогрудкѣ, а особенно замки Полѣсья и Сѣверо-Западнаго Края могутъ дать мѣстный превосходный матеріалъ для зодчаго.

Острожскій Кремль и до сихъ поръ представляетъ собою цѣлое сооруженіе, съ массою интереснѣйшихъ деталей.

Интересны и своеобразны формы синагогъ (Острогъ, Дубно, Гродно).

Постройками XVII—XVIII вв. богатъ Край Волынскій, Литовскій. Дворцы стилей Людовика XIV, Генриха IV, Людовика XVI представляютъ здѣсь прекрасные примѣры строительства этого времени.

Лицей въ Кремлѣ (прекрасныя вазы chef d'oeuvres'ы «барокко») XVIII в. Еще лучше Бѣлостокскій дворецъ Браницкихъ—прелестной нѣжной классики XVIII вѣка.

Есть барокко даже на сѣверѣ! Архіерейскій домъ въ Вологдѣ.

Со временъ учрежденія намѣстничества всюду воздвигали присутственныя мѣста, учебныя заведенія, дома пріютовъ. Любовь къ классикѣ была непревосходимой; колонна являлась ихъ единственнымъ главнымъ украшеніемъ. Остальное все—лишь какъ рѣдкое украшеніе. Храмоподобные фасады, портики, фронтоны украшаютъ и донынѣ наши провинціальныя улицы, площади. Университеты (Казань, Кіевъ), гимназіи (Казань), пансіоны-пріюты (Владиміръ, Калуга), духовныя консисторіи (Вологда, Калуга), убѣжища и особняки (домъ Кологривовой конца XVIII вѣка, въ Калугѣ)—все это лучшій матеріалъ, и онъ въ нескончаемомъ количествѣ въ Россіи. Прекрасны и частные домики, маленькіе, украшенные тоже деталями empire (Тула, Калуга). Очаровательнъ деревянный empire, пригородный домъ Унковской въ Калугѣ, домъ графа Милорадовича въ Черниговѣ, домъ Леонтьевой (въ Угличѣ), домъ Путилова въ Ростовѣ, нынѣ перестроенный домъ Ростовскаго городского кредитнаго общества, домъ Уланова въ Ярославлѣ, домъ графа Румянцева, нынѣ Лисовской, въ Гомелѣ,—хорошіе примѣры строительства этого времени.

Есть и прелестныя украшенія садовъ (въ Ярославлѣ) и ограды, парковыя бесѣдки («храмы Весты»), уличныя украшенія—(Кіевскій, на Подолѣ, фонтанъ Самсона).

Усадебныя строительства—это виллы Палладіо. Здѣсь не при чемъ былъ стиль «Ампиръ», такъ какъ плановое и фасадное сходство большинства усадебъ съ виллами Terra Ferma—очевидное.

И съ какою тщательностью выработаны были детали всѣхъ этихъ зданій—балясны, навѣсы, кронштейны.

Въ соотвѣтствіи съ наружной отдѣлкой находилась и внутренняя (плафоны, богатая планировка). Прекрасна лѣстница въ Дворянскомъ собраніи въ Костромѣ, Вологдѣ, чудныя печи (Кострома), даже службы (конюшни, ледники въ Очкинѣ, оранжереи, кухни, обелиски (заставы), въѣзды въ города, также памятники—стоятъ и изученія, и подражанія.

Къ сожалѣнію, нами почти оставленъ этотъ чудесный обычай—воздвигать тріумфальныя арки. Подобныя есть въ Калугѣ, Курскѣ, Новгородъ-Сѣверскѣ, Глуховѣ, Орлѣ и украшаютъ эти города до сегодняшняго дня. Этотъ рядъ монументальнаго увѣковѣченья памяти какого-либо событія былъ бы много удачнѣе тѣхъ памятниковъ-скульптуръ, вынесенныхъ изъ интимной обстановки комнаты, сидящихъ на креслахъ ученыхъ и всякихъ выдающихся людей, которые мы ставимъ на нашихъ современныхъ улицахъ. Но и упомянутыя сохранившіяся ворота запущены всюду, потеряли свои надписи и даты (Тула, Кострома).

Глава II.

Такимъ образомъ, видно, что многіе изъ памятниковъ архитектуры Россіи представляютъ богатѣйшій матеріалъ для использованія и обработки его *на мѣстахъ*, что представлялось бы, конечно, значительно болѣе желательнымъ, нежели сооруженіе среди храмовъ своеобразнаго Украинскаго стиля, такихъ, какъ въ Конотопѣ или въ Кіевѣ (Николаевская церковь)—въ Московскомъ вкусѣ, или въ Тифлисѣ—собора—въ испорченномъ Византійскомъ, вмѣсто примѣненія мѣстнаго абхазско-грузинскаго стиля, или на Волыни—среди своеобразныхъ формъ мѣстнаго зодчества, церкви въ «шатровомъ» стилѣ Коломенской церкви.

Но между тѣмъ многіе изъ этихъ благородныхъ примѣровъ строительства прошлаго не только не убѣждаютъ новыхъ строителей слѣдовать имъ, но даже не побуждаютъ къ ихъ обереганію.

Современное строительство въ провинціи обнаруживаетъ разладъ во вкусахъ и въ оцѣнкѣ или несогласіе архитекторовъ съ публикою. Монументальное строительство почти отсутствуетъ. У насъ воздвигаются лишь ужасающіе своимъ безвкусіемъ музеи, въ память 300-лѣтія Дома Романовыхъ (въ Костромѣ), народные дома, какъ въ Уфѣ, гдѣ, по словамъ мѣстнаго губернатора, одинъ фасадъ былъ спроектированъ въ ренессансѣ, другой въ «средне-азіатскомъ», близящемся къ Мавританскому, а третій въ русскомъ...

Особенно типиченъ для выводовъ, которые можно сдѣлать изъ разсмотрѣнія его строительства прошлаго и сопоставленія его съ настоящимъ,—Черниговъ.

Кромѣ памятниковъ древняго русскаго зодчества онъ богатъ образцами, которые можно бы и копировать. Зданія губернскаго правленія, дворянскаго пансіона-пріюта, съ чудесно выисканными пропорціями этажей и скромной колоннадой, домъ графа Милорадовича и другіе. Бѣлые, привѣтливые и благородные домики долго не нарушали прелести тихой, поросшей травкой, площади, на которой расположены замѣчательные памятники древней старины и XVII вѣка. Но вотъ явились современные зодчіе, и пошла въ ходъ желто-кирпичная архитектура. Новое зданіе пансіона врѣзалось въ соборную площадь, нарушило ея гармоническую цѣлостность; женская гимназія, реальное училище, украшенное, въ придачу, еще деталями яко бы Украинскаго стиля, семинарія—все зданія, стоившія очень много денегъ и нисколько не украшающія города.

Отчего же нельзя было хотя бы простотою и скромностью отмѣтить эти монументальныя для Чернигова постройки? Оказывается, городского архитектора здѣсь нѣтъ вовсе. Къ конкурсамъ не привыкли, и все обдѣлывалось до сихъ поръ мѣстными средствами.

Но судьба современнаго строительства и многихъ другихъ городовъ подобна той, которая выпала на долю Чернигова. Не много лучше въ Вологдѣ, едва ли болѣе благопріятно состояніе новаго зодчества въ Вяткѣ, характерно (быть можетъ для описанія упадка его) въ Орлѣ или въ Новгородѣ, Ярославлѣ, Костромѣ. Иногда, правда, имѣютъ значеніе для оправданія этого упадка какія-либо иныя обстоятельства, но во всякомъ случаѣ изъ всѣхъ городовъ Россіи можно насчитать едва нѣсколько, гдѣ дѣйствительно условія, въ которыя поставлено строительство, были бы лучшими.

Возьмемъ, для разсмотрѣнія, иного типа городъ. Кіевъ—большой центръ. Въ Кіевѣ обработка тротуаровъ, мостовыхъ, скверовъ имѣетъ значительно болѣе европейскій характеръ, чѣмъ даже въ Москвѣ, а новое строительство—можетъ быть большее, нежели въ Петербургѣ. Въ «Липкахъ» воздвигаются одиннадцатиэтажные дома; на улицахъ, перпендикулярныхъ къ Крещатику—громадныя зеркальныя окна магазиновъ, строится много новыхъ общественныхъ и монументальныхъ зданій, памятниковъ, фонтановъ. Но вотъ передъ нами недавно оконченное зданіе Публичной Библіотеки; громадное, съ полукруглымъ фасадомъ зданіе Аудиторіи и Педагогическаго музея, кенасса, готическій костелъ, банкъ, громады доходныхъ домовъ, стоющихъ милліоны, и все это строительство, которое едва ли оставитъ слѣды въ исторіи зодчества Россіи. Однако, чрезмѣрное увлеченіе декоративностью и внѣшнимъ вообще избавитъ ихъ, къ сожалѣнію, отъ этой роли—стать «памятниками зодчества».

Съ другой стороны, что же сдѣлалось съ Кіевской старной?

Кіевскій дворецъ былъ когда-то украшеніемъ города. Что сдѣлали позднѣйшіе строители своими перестройками съ этимъ чудеснымъ сооруженіемъ, выстроеннымъ на мѣстѣ когда-то деревяннаго Елисаветинскаго домика? Безслѣдно исчезли всѣ детали барокко, замѣненныя безличными въ отношеніи стиля поздне-ренессансными вазами и капителями. Внутри—деревянный русскій стиль эпохи Александра II. Исчезли и многіе особняки въ стилѣ Людовика XVI, чтобы дать мѣсто шестиэтажнымъ желто-кирпичнымъ доходнымъ домамъ. Сгорѣла (въ 1811 году) чудесная ратуша на Подолѣ (теперь

на ея мѣстѣ 3-я мужская гимназія); исчезъ прекрасный ампирный театръ, видный на литографіи 1830—40 годовъ, хранящейся въ городскомъ музеѣ и могущей служить хорошимъ укоромъ кіевлянамъ за плохое сбереженіе многаго, изображеннаго на этомъ видѣ.

Фасадъ Института украшенъ прекраснымъ полукруглымъ выступомъ, но закрытъ заборомъ отъ глазъ зрителей.

Почтамтъ, затиснутый среди громадныхъ доходныхъ домовъ, напоминаетъ также о порѣ расцвѣта зодчества. Но долго ли будутъ церемониться и съ почтамтомъ? Годы его сочтены!

Сопоставляя созданное въ прежнія времена въ области церковнаго строительства съ большинствомъ строющагося теперь, можно убѣдиться въ отсутствіи у строителей, главнымъ образомъ, именно у провинціальныхъ, желанія серьезно и проникновенно отдаться той работѣ, которой они себя посвятили.

Достаточно сказать, что на всемъ огромномъ пространствѣ Россіи всего 2—3 церковныхъ новыхъ не шаблонныхъ сооруженія. (Овручъ—реставраціи—Почаевъ).

Ужасны всюду и эти формы *современныхъ* провинціальныхъ построекъ, воздвигаемыхъ во «что бы то ни стало» въ русскомъ стилѣ. Въ *Рыбинскѣ,* рядомъ съ прекрасною старинною биржею, неподалеку отъ классическаго собора, воздвигнуто аляповатое огромное зданіе въ чудовищномъ смѣшеніи стилей—Московскаго (формы) съ Псковскимъ (узорчатыя детали орнаментики)—эти новыя постройки также несносны. Во Владимірѣ, кромѣ городской думы, уродство которой оттѣняется находящимися рядомъ стройными домами Дворянскаго собранія 30-хъ годовъ и пансіонъ-пріюта 40-хъ годовъ, построено недавно и еще одно сооруженіе. Мѣстная ученая архивная комиссія,—не въ примѣръ прочимъ россійскимъ ученымъ комиссіямъ, бѣдствующимъ всегда матеріально, располагая средствами жертвователей, рѣшила воздвигнуть собственное зданіе и музей. Но законченная постройка не дѣлаетъ чести Владимірскимъ археологамъ. Очевидно, одни знанія и научная работа, на какой бы высотѣ они ни стояли, во Владимірской комиссіи въ частности, не спасаютъ еще, *при отсутствіи вкуса,* отъ вандальскихъ дѣяній. Особенно непростительно поверхностное отношеніе къ русскимъ формамъ въ архитектурѣ именно здѣсь, во Владимірѣ, гдѣ находятся и чудесные соборы XIII, XIV столѣтій, и остатки гражданской русской архитектуры (въ Боголюбовѣ), и во дворѣ Рождественскаго монастыря: замѣчательные по красотѣ наличники оконъ 1-го этажа, домъ архіерея, типа зодчества XVIII вѣка и старинные флигеля монастыря.

Можно пожалѣть также и о томъ, что по сосѣдству съ золотыми воротами, тщетно дожидающимися реставраціи, допущена постройка возмутительнѣйшей архитектуры модернъ—зданіе реальнаго училища, съ украшающими его полутора-саженными, ужасной работы, бюстами писателей, помѣщенными на высотѣ перваго этажа.

Какъ же удивляться безвкусію и непониманію отечественнаго зодчества въ городахъ, лишенныхъ всякихъ образцовъ, какъ Орелъ или Самара, когда въ городѣ, являющемся колыбелью зодчества, въ ближайшемъ сосѣдствѣ съ оригиналами,—людьми науки и для себя же самихъ могутъ быть допущены подобныя постройки, и, павѣрное, въ убѣжденіи, что это chef-d'oeuvre'ы, равные историческому зодчеству.

Частновладѣльческіе архитектурные памятники находятся внѣ всякаго присмотра (за неимѣніемъ правъ и полномочій нашихъ высшихъ оберегающихъ инстанцій), а какъ опекаются казенныя, убѣдительнымъ примѣромъ служитъ дѣятельность въ этомъ отношеніи главнаго военнаго инженернаго управленія! (Батуринскій дворецъ, Коренная Пустынь близъ Курска, дворецъ въ Дубно).

Современное провинціальное строительство чрезвычайно убого. Пока у насъ нѣтъ ни одной новой гражданской постройки образцовой. Или одни копированія деталей и никакихъ пропорцій, или наоборотъ.

Зданія театровъ лучшія тому доказательства. Украшенные шашчатыми шатровыми перекрытіями, театры въ Самарѣ, Воронежѣ, Могилевѣ-губернскомъ, Вологдѣ поражаютъ своей нелѣпой, нелогичной и не соотвѣтствующей совершенно предназначенію зданія, архитектурою.

Дворянскія собранія—нѣкогда лучшія постройки въ городѣ, напримѣръ, въ Орлѣ, Екатеринославѣ, въ Смоленскѣ, Псковѣ, Симбирскѣ, Самарѣ, Нижнемъ Новгородѣ, Вологдѣ и особенно въ Костромѣ, выстроенныя *недавно* въ Курскѣ, Казани—невыносимы; соединеніе висячихъ оконныхъ въ русскомъ видѣ замковъ съ деталями палаццо Питти. Ни одного художественно разработаннаго моста! Цѣпной Кіевскій и віадукъ въ Калугѣ остаются лучшими мостами.

Ни одного вокзала (въ провинціальныхъ городахъ)—художественнаго произведенія архитектуры!

Вкусы къ строительству современныхъ усадебъ также несравнимы съ тѣми требованіями, которыя предъявлялись къ «дворянскимъ гнѣздамъ» барствомъ прошлыхъ эпохъ и подтверждаютъ

вполнѣ наше положеніе о современномъ упадкѣ требованій къ художественной архитектурѣ въ помѣщичьемъ быту, и содѣйствуютъ исчезновенію многихъ образцовъ усадебнаго строительства. Не только общеизвѣстныя теперь, подмосковныя и крупнѣйшія имѣнія Россіи, но даже разбросанныя въ глухой провинціи Диканьки, Качановки, Понуровки, Очкины, Яготины и многія другія прекрасныя усадьбы, если и сохранились донынѣ вполнѣ, то благодаря случаю или какъ рѣдкія исключенія.

А сколько исчезло восхитительнѣйшихъ дворцовъ, сколько угрожаютъ исчезновеніемъ, сколько разбросано по далекимъ угламъ Россіи еще иныхъ, быть можетъ, гибнущихъ усадебъ! Правда, есть исключенія, но они буквально единичны, тогда какъ строительство усадебъ былыхъ временъ было почти массовымъ.

Въ прежнее время монастыри были не только мѣстомъ религіознаго служенія, но и мѣстомъ отдохновенія.

Наше новое строительство въ этомъ направленіи дало типъ «санаторій».

Но курортное строительство, хотя бы южнаго побережья Крыма, кромѣ двухъ—трехъ крупнѣйшихъ дворцовъ, очень мало интересно: здѣсь все больше виллы, особенно отталкивающія неподходящимъ къ чудесному пейзажу Тавриды стилемъ «модернъ-коттэджъ», всѣ гостиницы безстильны. Не лучшее строительство и на кавказскихъ минеральныхъ водахъ, и ужасающаго провинціализма полны hôtel'и и санаторіи въ Сочи и въ Гаграхъ.

Въ Одессѣ пренебрегли завѣтами создавшихъ городъ. А между тѣмъ, постройки архитекторовъ первыхъ временъ существованія города (Барерры и другихъ), лѣстница и круглая площадь съ памятникомъ Ришелье въ центрѣ—все это примѣры, которыми можно бы руководствоваться. И перестройка Тома-де-Томаковскаго театра—навсегда останется на совѣсти одесситовъ!

Примѣровъ монументовъ, благородныхъ по облику, выражающихъ ярко идею исполненныхъ красоты формъ, мы видимъ не мало въ провинціи. Памятникъ-колонна въ Ярославлѣ (Демидову), указанный обелискъ въ Нижнемъ-Новгородѣ, памятникъ графу Румянцеву въ Глуховѣ (перевезенный сюда изъ Ляличъ), конная статуя Понятовскаго въ Гомелѣ (изъ Варшавы), памятникъ побѣды въ Полтавѣ (Тома-де-Томона), фигура Ришелье (въ Одессѣ), украшающая собой полукруглую площадь, отъ которой идетъ къ морю широкая лѣстница, Братская могила въ Казани, памятникъ Сусанину въ Костромѣ (работы ректора Академіи Художествъ Малиновскаго), памятникъ Крещенія Руси въ Кіевѣ, памятникъ Державину въ Казани,—и, однако, все, что воздвигнуто за послѣднія 2—3 десятилѣтія, исключая Микѣшинскій памятникъ Тысячелѣтія въ Новгородѣ, болѣе или менѣе выражающій идею и пріятный по своему силуэту,—удивительно безвкусно и даже уродливо. А эпидемія памятниковъ все не прекращается! Значитъ, есть гдѣ-то какія-то стремленія въ душахъ нашихъ горожанъ и гражданъ, которыя выливаются въ подобныя желанія, не удерживаемыя никакими разубѣжденіями и доказательствами немощи нашихъ «премированныхъ» скульпторовъ. Въ такомъ случаѣ надо всѣми силами стремиться воспитать художественные вкусы толпы, показывать ей почаще оригиналы. Нужно скорѣе—и, главное, въ провинціи—заняться популяризаціею исторіи монументальнаго ваянія и зодчества. Лишь круглымъ невѣжествомъ объясняются эти неудачные результаты.

Но во всемъ этомъ нельзя винить захолустныхъ, просто «присмотрѣвшихся» горожанъ. Ихъ вкусы и призваны исправлять зодчіе и художники. И вина въ столь неудачной реставраціи Острожскаго и иныхъ соборовъ, совершенно убивающей весь древній характеръ сооруженій, падаетъ не на прихожанъ. Не толпа, не староста, а большинство реставраторовъ и строителей наноситъ главный вредъ и не только возведеніемъ новаго, но и разрушеніемъ тѣхъ образцовъ, которыхъ не такъ уже много въ Россіи. И лишь голосъ, не знающій имъ цѣны, могъ заявлять на «Съѣздѣ зодчихъ», что «нѣтъ образцовъ на мѣстѣ». Вотъ это-то непризнаніе памятниковъ прошлаго, образцовости ихъ, и является кореннымъ бѣдствіемъ и не только для памятниковъ, но и для новаго строительства.

Въ общемъ, при сопоставленіи современнаго строительства съ историческимъ, приходится все-таки признать безусловную наличность потребности въ публикѣ построить покрасивѣе.

Но, за неимѣніемъ умѣлыхъ руководителей, и въ силу даже преобладанія лицъ, имѣющихъ «право производства работъ всякаго рода», являющихся главными врагами простоты и благородства въ зодческой красотѣ, эти стремленія и пріобрѣтаютъ вполнѣ некультурный характеръ, полный всяческихъ «провинціализмовъ» и уродствъ подобно тѣмъ, которыя мы видимъ на новыхъ строеніяхъ Казани, Орла и тому подобныхъ.

Такимъ образомъ, изъ запросовъ, предъявляемыхъ провинціи къ своему художественному зодчеству, изъ сравненія нашихъ построекъ съ сооруженіями, которыя отвѣчали бы идеаламъ красоты въ прошломъ, можно заключить, что упадокъ художественности—полный! Правда, надо не забывать, что, дѣйствительно, приходится считаться съ провинціальными зодчими, съ темными массами, съ

паденіемъ вкусовъ, любви къ своему же достиженію, вдобавокъ съ зодчими, получившими изъ третьихъ рукъ и изъ третьесортныхъ изданій понятіе о «новыхъ путяхъ» въ искусствѣ. Но придавать имъ настолько важное значеніе, чтобы громко заявлять о невозможности борьбы и отступать передъ этою яко бы непреоборимою силою косности и безвкусія, значитъ расписываться въ своей собственной слабости, въ своемъ незнаніи, въ недостаточной убѣжденности или умѣніи быть убѣдительнымъ; даже болѣе: всякому, только знающему или видящему ошибки массы, недостойно примиряться, разводить руками и дѣлать угодное художественно некультурной буржуазіи.

Большая вина лежитъ на каждомъ спеціалистѣ, на каждомъ строителѣ, видящемъ всѣ ошибки, заблужденія и заявляющемъ только, что въ провинціи «ничего нельзя подѣлать», что средства, рекомендуемыя столицею, непримѣнимы.

Толпу не трудно убѣдить; она полна инстинктовъ, падкихъ на моду: стоитъ только начать, и сейчасъ же другія захотятъ «такого же». Такъ же, какъ, въ сущности, слабыми модернистами пятнадцать лѣтъ тому назадъ были внѣдрены стили «декадансъ» и «модернъ», такъ и теперь можно бы внѣдрить и завѣты зодчества; задача даже легче: надо только вернуться и въ новомъ строительствѣ къ идеаламъ, завѣщаннымъ этимъ прошлымъ; тогда будетъ любовь къ старинѣ и въ провинціи.

И лишь тогда можно будетъ говорить объ убогости красоты гражданскаго зодчества въ провинціи, когда возлѣ простыхъ и благородныхъ корпусовъ 1768 года (въ Твери) не будутъ возникать современные банки въ стилѣ модернъ или яко бы русскомъ; а о непримѣнимости плана застройки городовъ—если бы не было такихъ площадей, какъ Соборная въ Могилевѣ, Калугѣ, или какъ Судебная и такихъ скомпанованныхъ улицъ, какъ Милліонная въ Твери.

Конечно, всѣ эти идеалы современнаго строительства должны быть положены лишь въ *основу новаго* строительства, имѣющаго свои стремленія, свои формы и проистекающаго изъ новыхъ необходимыхъ, понятныхъ условій, допустимыхъ потребностей. Конечно, мотивы старины должны быть не скопированы, не заимствованы, а лишь разрабатываемы или примѣняемы частично, но всегда взяты отъ первоисточниковъ изъ самой *природы* оригинала. Вотъ тогда-то эта пріемлемость завѣтовъ и достоянія прошлаго можетъ стать первымъ условіемъ, которое надо будетъ считать спасительнымъ, оздоровляющимъ для улучшенія, для поднятія состоянія красоты и новаго строительства. Принятіе этого положенія, разумѣется, косвенно и неизбѣжно будетъ способствовать и обереганію старины.

Вторымъ условіемъ этихъ же пожеланій улучшенія зодчества въ провинціи можно будетъ принять необходимость устройства конкурсовъ; часто силы мѣстныхъ зодчихъ дѣйствительно не могутъ выявиться и не затмѣваемые, а попросту оттѣсняемые болѣе энергичными или настойчивыми строителями, подчасъ имѣющими лишь званіе на «право производства строительныхъ работъ»; столичные же конкурсы, правда, мало приноравливающіеся къ условіямъ и средствамъ провинціальныхъ зодчихъ, даютъ часто неподходящіе проэкты.

Третьимъ условіемъ можно считать необходимость ограниченія правъ лицъ, имѣющихъ «права производства строительныхъ работъ»,—осуществленіе этого пожеланія сможетъ, конечно, не мало способствовать очищенію строительства нашей провинціи отъ засоренія ея плодами дурного вкуса и вовсе безвкусія.

Предсѣдатель. Только что выслушанный докладъ содержитъ 3 положенія, которыя г. Лукомскій проситъ принять. Пренія я прошу отложить до одного изъ слѣдующихъ засѣданій, а тезисы будутъ напечатаны въ «Вѣстникѣ». Затѣмъ второе: просить г. Эйсснера отложить его докладъ и прямо перейти къ правительственному законопроекту, такъ какъ намъ надо его закончить.

А. П. Эйсснеръ. Разрѣшите мнѣ слово: я могу согласиться, а не согласиться не беру на себя смѣлости. Я предлагаю высказаться Собранію. Меня въ шестой разъ откладываютъ, я только что получилъ повѣстку, гдѣ мои 3 доклада совпадаютъ. Я готовъ отложить, но мнѣ думается, что постановленіе можетъ быть тогда, когда всѣ стороны будутъ выслушаны. Въ нашу задачу входитъ «россійская старина», а не только «русская».

Предсѣдатель. Это очень важно, но намъ сегодня необходимо воспользоваться даннымъ Собраніемъ, чтобы поставить вопросъ о правительственномъ законопроектѣ. Порядокъ дня зависитъ отъ Предсѣдателя, позвольте мнѣ взять на себя отвѣтственность...

А. П. Эйсснеръ. Я повторяю, что если многоуважаемое Собраніе найдетъ излишнимъ посмотрѣть Кавказскую старину, очень важную изъ за религіи Грузіи, тогда я вполнѣ согласенъ. Съ этой, моей личной точки зрѣнія, позвольте высказаться. Дѣло въ томъ, что на настоящее засѣданіе члены собрались въ наибольшемъ количествѣ, а мнѣ, какъ человѣку, положившему 20 лѣтъ труда, свои лучшіе годы молодости, комкать этотъ докладъ въ малолюдномъ Собраніи не хотѣлось бы. Это волею судебъ

дѣлается: сегодня мой докладъ назначается въ 6-й разъ. Я ничего не имѣлъ противъ двухъ предыдущихъ ораторовъ, а теперь получается большое замедленіе.

Предсѣдатель. Позвольте сдѣлать маленькую поправку. Въ Отдѣлѣ «Охраны старины» г. Эйсснеръ заявилъ о своемъ докладѣ въ первый разъ, а не въ шестой. Пожалуйста начните! (шумъ).

.....

ПАМЯТНИКИ ЗАКАВКАЗЬЯ.

А. П. ЭЙССНЕРЪ.

Демонстрація діапозитивовъ памятниковъ Закавказья. (См. иллюстраціи).

Предсѣдатель. Позвольте васъ поблагодарить за блестящія иллюстраціи. (Апплодисменты).

Намъ надлежитъ теперь разсмотрѣть правительственный законопроектъ, внесенный Министерствомъ Внутреннихъ Дѣлъ въ Государственную Думу. Всѣмъ, я думаю, извѣстно, что внесенный проектъ, созданіе особаго комитета, на чисто бюрократическихъ началахъ. Проектъ этотъ встрѣтилъ большія возраженія, какъ со стороны художественныхъ силъ, такъ и со стороны археологовъ. Археологическое общество составило большую записку, затѣмъ имѣется мнѣніе проф. Н. П. Кондакова, которое будетъ здѣсь заслушано, докладъ А. А. Ростиславова и мнѣніе гр. П. Ю. Сюзора. Всѣ эти доклады отрицательно относятся къ проекту, не соглашаются съ его положеніями, въ виду отсутствія въ разработкѣ его художественныхъ силъ. Вопросъ этотъ очень важный. Въ виду отсутствія проф. Кондакова, будемъ просить г. Ростиславова сдѣлать свой докладъ. Этотъ докладъ займетъ полчаса, затѣмъ гр. П. Ю. Сюзоръ резюмируетъ свою мысль также кратко, а потомъ мы приступимъ къ преніямъ.

Голоса: Пренія поздно...

Предсѣдатель. Если угодно, можно назначить для нихъ особое засѣданіе. Въ виду разногласія, я покорнѣйше просилъ бы лицъ, желающихъ продолжать обсужденіе вопроса—сидѣть, а тѣхъ, которые желаютъ отложить до завтра, покорнѣйше прошу встать. (Баллотируютъ) Большинство за продолженіе! Мы, по крайней мѣрѣ, выслушали сегодня доклады. Господа, сейчасъ моментъ боевой.

.....

О ПРАВИТЕЛЬСТВЕННОМЪ ЗАКОНОПРОЕКТѢ ОБЪ ОХРАНѢ ДРЕВНОСТЕЙ.

А. А. РОСТИСЛАВОВЪ.

несенный въ Государственную Думу проектъ, вѣроятно, будетъ разсматриваться въ ближайшую сессію. Если этотъ законопроектъ будетъ утвержденъ и войдетъ въ силу, то, конечно, на долгое время. Я желалъ бы вкратцѣ разсказать исторію этого вопроса. Какъ всѣмъ извѣстно, уже Императоръ Николай I предпринималъ рядъ мѣръ въ 1826 г. по охранѣ памятниковъ, а въ 1859 г. была основана археологическая комиссія и въ 1884 г.—ученая архивная комиссія. Въ 1876 г. была организована междувѣдомственная комиссія, подъ предсѣдательствомъ кн. Лобанова-Ростовскаго, но тогда проектъ охраны не получилъ движенія. Вопросъ поднимается вновь 10 лѣтъ тому назадъ. Въ 1905 году организована была новая междувѣдомственная комиссія для пересмотра всѣхъ, дѣйствующихъ въ Имперіи, постановленій объ охранѣ древнихъ памятниковъ и зданій, послѣ того, какъ получены были свѣдѣнія о памятникахъ отъ губернаторовъ, градоначальниковъ и оберполиціймейстеровъ, согласно циркуляру Министерства Внутреннихъ Дѣлъ, чисто оффиціальному, касающемуся монументальнаго зодчества.

Въ 1908 г. кругъ работы комиссіи былъ расширенъ и на нее возложено было обсудить всѣ вопросы, касающіеся охраненія вообще всякаго рода памятниковъ древняго зодчества по своему происхожденію, художественному достоинству, археологическому или историческому значенію. Отмѣчу, что еще въ 1905 г. проектъ поступилъ на разсмотрѣніе Комитета, учрежденнаго Императорской

Академіей Художествъ, Императорскимъ Обществомъ Архитекторовъ, Обществомъ Архитекторовъ-Художниковъ, Археологической Комиссіей,—и всѣ они отнеслись къ нему отрицательно. Въ Обществѣ Архитекторовъ-Художниковъ была образована комиссія, гдѣ участвовалъ и я, и тамъ проектъ тоже признали абсолютно непригоднымъ. Съ тѣхъ поръ, конечно, его переработали. На послѣднемъ съѣздѣ зодчихъ, въ докладѣ, представленномъ Рижскимъ Обществомъ Архитекторовъ, объ охранѣ памятниковъ, послѣ критики, въ послѣдней редакціи, съѣздомъ было постановлено просить г-на Министра Внутреннихъ Дѣлъ подвергнуть этотъ проектъ вторичной переработкѣ и при дальнѣйшемъ формулированіи привлечь къ сотрудничеству, кромѣ историковъ и археологовъ, и представителей русскаго зодчества.

Въ прошломъ году вопросъ не разъ подымался на засѣданіяхъ Общества защиты и охраненія въ Россіи памятниковъ искусства и старины, и тамъ именно была высказана мысль поднять этотъ вопросъ на Съѣздѣ Художниковъ.

Надо еще отмѣтить, какъ всѣмъ извѣстно, что до сихъ поръ надзоръ за памятниками искусствъ принадлежитъ, главнымъ образомъ, Академіи Художествъ, на основаніи § 5 пункта 11 Устава Академіи и Императорской Археологической Комиссіи, а также Церковно-Археологическому Комитету и Археологическимъ Обществамъ.

Въ новомъ междувѣдомственномъ проектѣ осталось право раскопокъ, причемъ полномочія ея даже расширены. Ей предоставлено право производить ихъ не только на казенныхъ земляхъ, но и на принадлежащихъ частнымъ лицамъ. Вообще, въ ея вѣдѣніи остались, такъ сказать, нѣдра земли Что, въ случаѣ осуществленія проекта, останется въ вѣдѣніи Академіи Художествъ—не выяснено.

Перехожу къ самому проекту.

Господа, я не имѣю возможности, хотя сколько-нибудь подробно остановиться на отдѣльныхъ пунктахъ положеній, да и не вижу въ этомъ надобности. Со многими изъ этихъ пунктовъ безусловно согласиться можно, потому что они соотвѣтствуютъ давно уже и строго выработаннымъ пунктамъ иностраннаго законодательства. Но мнѣ бы хотѣлось убѣдить Собраніе въ несостоятельности самыхъ основныхъ положеній: финансовой стороны и организаціи охраны. Ясно, что, при несостоятельности основъ, самые лучшіе и удачные пункты только слабыя намѣренія.

Ходили слухи о созданіи широкой самостоятельной организаціи, и вотъ, что вышло. Междувѣдомственная комиссія раздѣлила свою задачу на 2 отдѣла: 1) разработку вопросовъ матеріальнаго права охраны, 2) разработку вопросовъ объ организаціи охраняющихъ учрежденій.

Составители проекта, не безъ нѣкоторой гордости, заявляютъ, что «проектъ впервые устанавливаетъ точныя, юридическія основанія охраны»; причемъ осуществленными являются два момента: моментъ признанія памятника древнимъ и потому требующимъ охраны. Нельзя не отмѣтить страннаго раздѣленія памятниковъ древности на 3 группы: 1) памятники первобытной древности, 2) памятники искусства вообще и 3) письменные документы. Выходитъ, что признаніе памятниковъ древними, подлежащими охранѣ, производится путемъ внесенія въ списки, составленные мѣстными учрежденіями и утверждаемые комитетомъ по охранѣ и др. Сказано, что избранъ будетъ путь регистраціи, т. е. изученія памятниковъ на мѣстѣ, классификированія ихъ и занесенія въ особые реестры. Но на какихъ основахъ они будутъ охраняться до регистраціи? Вѣдь это, шутка сказать—зарегистрировать памятники, разбросанные по всей Россіи. Вѣдь пока такая регистрація, предполагая самую усиленную и энергичную работу, совершится, сколько памятниковъ можетъ быть разрушено. Гдѣ же опредѣленный предварительный законъ о неприкосновенности всѣхъ памятниковъ? Чѣмъ вполнѣ опредѣленнымъ и общимъ для всѣхъ памятниковъ замѣнена пресловутая 150-лѣтняя давность?

Вторымъ моментомъ является опредѣленіе отвѣтственности какъ гражданина, такъ и уголовно за нарушеніе правилъ охраны древностей.

Перехожу къ финансовой сторонѣ проекта. Проектируемые расходы на осуществленіе охраны древностей поражаютъ своей скромностью и мизерностью.

Вотъ цифры: 1) ва выдачу пособій мѣстнымъ учрежденіямъ по прежнему разсчету 500 руб. на каждое учрежденіе. 2) На мелкій расходъ и частную реставрацію монументальнаго зодчества 15.000 р. въ годъ (на крупную каждый разъ придется ходатайствовать въ законномъ порядкѣ). 3) На задатки для пріобрѣтенія древностей отъ частныхъ владѣльцевъ—10.000 р. въ годъ. 4) На дѣлопроизводство комитета по охранѣ древностей 10.000 р. въ годъ. Предполагается, что мѣстныя учрежденія будутъ въ тѣхъ городахъ, гдѣ существуютъ архивныя комиссіи, т. е. въ 27-ми архивныхъ комиссіяхъ по 500 руб... 13.500+15.000+10.000+10.000=48.500 р.—на все!

Я позволю себѣ сопоставить эти цифры съ бюджетомъ, напримѣръ, во Франціи, гдѣ только на реставрацію, снимки, фотографію отпускается до $1^1/_2$ мил., а вмѣстѣ со средствами, отпускаемыми

городами, до 3.000.000 франковъ въ годъ. Эти суммы намѣчены на первые 3 года,—неизвѣстно будутъ ли онѣ увеличены или уменьшены потомъ. Но вѣдь, именно, на первые годы необходимы возможно крупныя суммы. Гдѣ ассигновка на регистрацію, съ которой прежде всего необходимо начать? На поѣздки спеціалистовъ во всѣ концы Россіи, фотографіи, обмѣры? Представьте себѣ, что только 15.000 р. ассигновано на ремонтъ и реставрацію, когда настоятельно требуютъ самаго серьезнаго, не дешеваго, неотложнаго ремонта цѣлый рядъ превосходнѣйшихъ памятниковъ, гибель которыхъ будетъ прямо непоправимымъ бѣдствіемъ. Назову соборъ Ферапонтова монастыря съ фресками XV вѣка, чудную Воскресенскую церковь въ Угличѣ, постройки Іоанна Сысоевича, церковку Іоанна Грознаго въ Муромѣ, Полоцкій Софійскій соборъ, деревянныя церкви сѣвера, цѣлый рядъ церквей и построекъ старинныхъ городовъ центральной Россіи, цѣлый рядъ знаменитыхъ старинныхъ усадебъ. Вѣдь такія города, какъ Суздаль, Переяславль Залѣсскій, цѣлые музеи старинной архитектуры. Ассигновано по 500 р. на мѣстныя учрежденія, а архивныя комиссіи не имѣютъ буквально никакихъ средствъ. Здѣсь необходимо привести пункты Правительственнаго проекта изъ приложенія къ статьѣ 21 положеній. Вотъ обязанности и функціи мѣстныхъ учрежденій, т. е. архивныхъ комиссій, какъ гласятъ ст. 2 и 3. Разборъ дѣлъ, документовъ, образованіе историческихъ архивовъ, составленіе описей, образованіе мѣстныхъ историко-археологическихъ музеевъ и библіотекъ.

Архивныя комиссіи могутъ устраивать постоянные и временные историко-археологическіе курсы, научные экскурсіи, областные историческіе археологическіе съѣзды и вообще принимать мѣры къ распространенію въ обществѣ историко-археологическихъ знаній и сочувствія къ отечественной исторіи, могутъ издавать свои труды и прочее. Теперь средства на все это, какъ гласитъ пунктъ 17 приложенія, образуются: а) изъ могущихъ быть на покрытіе расходовъ по охранѣ памятниковъ древностей пособій изъ суммъ, находящихся въ распоряженіи Комитета по охранѣ древностей (другими словами, испрашиваемые 500 р.; б) изъ могущихъ быть пособій отъ земствъ, городовъ и другихъ учрежденій. (Но кто же не знаетъ, что эти пособія сводятся въ большинствѣ на сторублевыя подачки и что многія комиссіи ухитряются существовать только на эти подачки); в) изъ членскихъ взносовъ и частныхъ пожертвованій; изъ доходовъ отъ принадлежащихъ комиссіямъ движимыхъ и недвижимыхъ имуществъ и отъ продажи ихъ изданій.

Господа, сопоставьте функціи—до образованія музеевъ и библіотекъ включительно, и средства, въ лучшемъ случаѣ 600—700 р. на комиссію, прибавьте подачки городовъ и земствъ къ отпускаемымъ 500 р. Не допускаю издѣвательства, но что же это, какъ не крайнее легкомысліе? Нѣтъ, какъ хотите, одна смѣхотворная мизерность испрашиваемыхъ суммъ говоритъ, насколько некомпетентна правительственная комиссія, насколько она прямо таки не имѣетъ представленія ни о нашемъ богатствѣ по части памятниковъ старины, ни о ихъ бѣдственномъ положеніи.

Правда, такая чрезмѣрная скромность требованій можетъ склонить въ пользу проекта Государственную Думу, экономную по части расходовъ государственныхъ средствъ, но вѣдь ясно же, что за этой скромностью скрывается бутафорская охрана, чисто бюрократическая отписка, что и Государственной Думѣ гораздо раціональнѣе отказать въ ассигновкѣ 48.500 р., чѣмъ бросать эти деньги на фальшивую декорацію охраны.

Съ другой стороны, не хочется думать, чтобы и у насъ лучшая часть Общества не прониклась важностью вопроса. Вѣдь вопросъ о памятникахъ старины, какъ и всѣ вопросы культуры, долженъ стоять на первомъ планѣ, вѣдь это тоже дѣло государственной важности, на которое также естественно должны быть отпущены необходимыя средства, какъ на армію и флотъ. Перехожу къ самому важному—организаціи охраны. Здѣсь до такой степени сказывается непониманіе самыхъ основъ сущности дѣла, что весь проектъ, несмотря на разумность нѣкоторыхъ положеній, юридическихъ основаній, представляется въ корнѣ мертворожденнымъ проектомъ обычнаго бюрократическаго учрежденія, гдѣ живое дѣло соприкасающееся съ тонкими, художественными и умственными воспріятіями потонетъ въ обычной канцелярской отчетности.

Для учрежденій охраны предположено использовать мѣстныя археологическія силы (существующія уже въ большихъ городахъ, общества и кружки, а также архивныя комиссіи), улучшивъ настоящія условія ихъ дѣятельности (какъ мы видѣли, при помощи 500 р. на каждое!) и объединивъ подъ руководствомъ и наблюденіемъ высшаго охраняющаго учрежденія, которое предположено образовать въ Петербургѣ въ составѣ Министерства Внутреннихъ Дѣлъ съ наименованіемъ «комитета по охранѣ древностей». Вотъ составъ этого комитета: предсѣдатель комитета по охранѣ древностей долженъ назначаться, по представленію Министра Внутреннихъ Дѣлъ, Высочайшею властью. Членами комитета состоятъ: 1 представитель отъ Императорской Академіи Наукъ, 2 отъ Императорской Академіи Художествъ, по одному отъ Императорской Археологической и Археографической Комиссій, отъ Высо-

чайше учрежденнаго Комитета попечительства о русской иконописи и отъ технически-строительнаго Комитета при Министерствѣ Внутреннихъ Дѣлъ, 2 отъ Министерства Народнаго Просвѣщенія, 3 отъ вѣдомства православнаго исповѣданія и по одному отъ Министерствъ Императорскаго Двора, Внутреннихъ Дѣлъ, Юстиціи, Военнаго, Финансовъ и Государственнаго Контроля. Кромѣ того, въ составъ Комитета должны входить 2 члена по избранію археологическихъ съѣздовъ: всероссійскаго и областного—по одному отъ каждаго съѣзда. Наконецъ, въ составъ комитета входятъ еще 5 членовъ, назначаемыхъ Министромъ Внутреннихъ Дѣлъ изъ числа дѣятелей, извѣстныхъ своими трудами въ области исторіи и археологіи. Особенно замѣчателенъ послѣдній пунктъ.

Невольно хочется спросить: чѣмъ же будетъ обуславливаться компетенція самого господина Министра Внутреннихъ Дѣлъ при подобномъ назначеніи? А главное до какой степени категорично изъ этихъ пяти дѣятелей исключенъ художественный элементъ.

Приведу еще примѣчаніе къ статьѣ 6-ой главы II-ой: «члены пользуются правами государственной службы V-го класса за исключеніемъ права на полученіе содержанія и на выслугу пенсіи». И статья 17-ая той-же главы: «въ случаѣ заявленія кого либо изъ представителей вѣдомствъ о несогласіи его, съ точки зрѣнія ближайшихъ задачъ представляемаго имъ вѣдомства, съ рѣшеніемъ комитета, министръ Внутреннихъ Дѣлъ, не утверждая рѣшеніе комитета, входитъ въ сношеніе съ соотвѣтствующимъ министромъ».

И вотъ, рисуется обычная картина: чиновники V-го класса, въ свободное отъ своихъ прямыхъ служебныхъ обязанностей время, безкорыстно сходятся и, за стаканомъ чая, разговариваютъ о старинѣ, кладя подъ сукно одни проекты, топя въ комиссіяхъ другіе. А вѣдомство будетъ вести оживленную переписку по поводу несогласія своихъ представителей съ тѣмъ или другимъ рѣшеніемъ. Не говоритъ ли проектъ такой организаціи опять о полной неосвѣдомленности? Вѣдь именно здѣсь не вѣрится въ плодотворность безкорыстной работы. Огромная важность дѣла требуетъ организаціи изъ лицъ, всецѣло ему преданныхъ и обезпеченныхъ, поставленныхъ независимо, дѣйствительно «лучшихъ людей», извѣстныхъ своими художественными дарованіями и одновременно познаніями и трудами по изученію и охранѣ старины. Проектировался внѣвѣдомственный комитетъ, которымъ должны были назначаться окружные инспектора (ихъ проектировано слишкомъ мало—10) тоже разумѣется изъ спеціалистовъ, функціи которыхъ—непосредственно изслѣдовать и охранять памятники старины, разъѣзжая по Россіи, и систематизировать работу,—такъ важны и необходимы были именно сейчасъ.

Всѣ эти предложенія въ свое время были сдѣланы междувѣдомственной комиссіи, и вотъ все дѣло свелось на организацію комитета, гдѣ на 16 чиновниковъ и спеціалистовъ археологовъ приходится всего 4 художника, предполагая, не безъ сильной натяжки, что таковыхъ будутъ назначать, кромѣ Академіи Художествъ, Археологическая Комиссія и Техническій Строительный Комитетъ при Министерствѣ Внутреннихъ Дѣлъ и 5 проблематичныхъ дѣятелей, назначаемыхъ Министерствомъ Внутреннихъ Дѣлъ не изъ художниковъ. А вѣдь мы знаемъ роль вѣдомствъ и ихъ представителей въ разрушеніи нашихъ памятниковъ старины. Въ окончательной редакціи междувѣдомственнаго проекта исчезъ пунктъ основныхъ положеній 1905 г., гдѣ несомнѣвавшіеся въ своей компетенціи представители вѣдомствъ не знали, допускать ли къ участію въ охранѣ памятниковъ представителей свободныхъ художественныхъ профессій. Но очевидно, что у представителей вѣдомствъ, составителей проекта и сейчасъ совершенно превратное представленіе о необходимомъ составѣ главнаго охраняющаго органа.

Очевидно для нихъ необходимо выяснять и доказывать то, говорить о чемъ для насъ, значитъ ломиться въ открытую дверь, а именно: вѣдь дѣло охраны старины—дѣло исключительно научно-художественное, ибо въ каждомъ отдѣльномъ случаѣ при оцѣнкѣ, реставраціи, даже ремонтѣ памятниковъ, прежде всего необходимо, художественное пониманіе, даже художественное творчество, основанное на глубокихъ познаніяхъ.

Недаромъ, въ виду страшной трудности дѣла реставраціи, не разъ уже возникала мысль о воспрещеніи какихъ бы то ни было реставрацій вообще. Одна только ученная реставрація часто тѣмъ и ужасна, что она не художественна, что она считается только съ буквой, а не съ духомъ, предпочитая живой красотѣ сохранившихся остатковъ старины мертвую цѣльность поддѣльныхъ восковыхъ фигуръ,—примѣръ Спасъ на-Нерѣдицѣ, обезглавленіе Іоанна Предтечи. Недаромъ еще Рёскинъ называлъ реставрацію «наиболѣе безразсудной и пагубной изъ всѣхъ маній разрушенія». Нечего и говорить о чисто художественной оцѣнкѣ памятниковъ, объ опредѣленіи эпохъ, авторовъ, гдѣ часто недостаточно однихъ знаній и необходимо, прежде всего, художественное чутье. Отсюда ясно, что въ чрезвычайно важномъ, трудномъ, тонкомъ и прежде всего научно художественномъ дѣлѣ поддержки охраны старины, самое важное не законоположенія, а любовно творческое отношеніе къ дѣлу.

Здѣсь требуется не помпезность, а небольшая группа независимыхъ лицъ, стоящихъ во главѣ представителей, не только компетентныхъ, но и особенно проникновенныхъ.

И вѣдь они у всѣхъ на глазахъ, ихъ можно перечислить по пальцамъ. Не понимать этого, значитъ не понимать самаго существа дѣла. Представители вѣдомствъ необходимы только для разработки юридической и финансовой стороны дѣла. Но сейчасъ, если ихъ законопроектъ пройдетъ, вся ихъ работа, въ смыслѣ настоящей, а не бумажной плодотворности, пойдетъ на смарку.

Они не поняли, что въ новое учрежденіе долженъ быть не только внесенъ важнѣйшій, до сихъ поръ слишкомъ игнорированный элементъ художественности, а и то, что здѣсь необходимо: независимая организація, иные дѣятели, иные пріемы работы, чѣмъ въ обыкновенныхъ бюрократическихъ учрежденіяхъ. Поэтому вношу 2 предложенія.

1. Внесенный въ Государственную Думу правительственный законопроектъ охраны старины по самому существу не цѣлесообразенъ и долженъ быть отвергнутъ, ибо не исходитъ изъ безспорнаго положенія, что дѣло охраны старины прежде всего дѣло научно-художественное. Не выдерживаютъ никакой критики и многія отдѣльныя положенія проекта, напр., оборудованіе всей финансовой стороны дѣла.

2. Необходимо представить выработку о самой организаціи охраны исключительно художественнымъ и научнымъ обществамъ и извѣстнымъ по своимъ трудамъ въ области изученія старины художественнымъ дѣятелямъ.

.....

Предсѣдатель. Позвольте доложить вамъ докладъ проф. Н. П. Кондакова.

ПО ВОПРОСУ О ПРАВИТЕЛЬСТВЕННОМЪ ЗАКОНОПРОЕКТѢ ОБЪ ОХРАНѢ ДРЕВНОСТЕЙ.

Проф. Н. П. КОНДАКОВЪ.

овое Положеніе объ охранѣ древностей», мало чѣмъ отличаясь отъ прежде вырабатывавшихся Положеній объ охранѣ памятниковъ въ Россіи и признанныхъ неудачными, а потому уже и не дошедшихъ до законодательнаго ихъ обсужденія, представляетъ, уже съ перваго взгляда, ту основную односторонность направленія, которая препятствуетъ признать за нимъ прежде всего практическую пригодность. Охрана памятниковъ древностей, какъ ясно съ перваго взгляда, должна производиться на мѣстахъ, и положеніе о таковой охранѣ должно прежде всего озабочиваться именно этою стороною дѣла и подробно разработать ее, тогда какъ въ настоящемъ Положеніи 3-я глава его «О мѣстныхъ учрежденіяхъ», называя случайно привлекаемые къ этому дѣлу: епархіальные комитеты, архивныя комиссіи, ученыя общества и т. п., видимо, считаетъ это дѣломъ второстепеннымъ и задачею будущаго.

Дѣйствительно, именно эта сторона дѣла и наиболѣе трудная, но нельзя же не отдавать себѣ отчета въ томъ, что, будучи трудною, она самая главная, вѣрнѣе сказать, единственно важная, и если она не разрѣшена, то и Положеніе объ охранѣ составлять, очевидно, преждевременно. Когда-то, при обсужденіи этого вопроса и въ томъ же Министерствѣ Внутреннихъ Дѣлъ, тоже ограничивались краткими указаніями въ отвѣтъ на вопросъ о мѣстной охранѣ, что достаточно дать по тысячѣ рублей архивнымъ комиссіямъ и охрана можетъ считаться организованной. Въ настоящемъ случаѣ Положеніе находитъ даже возможнымъ ограничить пособія, выдаваемыя мѣстнымъ учрежденіямъ, вѣдающимъ охрану 500 рублями. Спрашивается, что можно сдѣлать на эти средства, если понадобится въ теченіе года осмотрѣть въ уѣздахъ какой-либо губерніи двѣ-три церкви, о которыхъ получится свѣдѣніе, что онѣ нуждаются хотя бы въ усиленномъ ремонтѣ?

Изъ всего построенія вопроса о наблюденіи за сохранностью мѣстныхъ древностей на мѣстѣ ясно, что памятники древностей будутъ попрежнему, при дѣйствіи этого Положенія, ждать цѣлыми годами свѣдущаго архитектора или художника и подвергаться разрушенію отъ течи въ крышахъ, передѣлки печей, переписки древнихъ иконъ и т. д.

Такимъ образомъ, все построеніе настоящаго Положенія нельзя не назвать книжнымъ и мало практичнымъ, такъ какъ, за исключеніемъ архивныхъ комиссій, единственныхъ спеціалистовъ, къ дѣлу мѣстнаго наблюденія здѣсь не привлечены ни архитекторы, ни живописцы, хотя вещественные памятники древности и русской старины должны бы считаться имъ столь же близкими, какъ археологамъ и историкамъ. Такой образецъ настойчиво предлагается намъ и западной практикой и указывается вообще внимательнымъ отношеніемъ къ нуждамъ церковной старины. Та же самая сторона настоящаго дѣла заставляетъ обратить особенное вниманіе на то, что въ данномъ случаѣ не приняты въ разсчетъ страны и болѣе богатыя древностями, какъ-то Кавказъ и Средняя Азія. Спрашивается, будетъ ли распространяться Положеніе на эти части Россіи, такъ какъ въ нихъ нельзя найти ни епархіальныхъ комитетовъ, ни архивныхъ комиссій, ни ученыхъ обществъ, за исключеніемъ, быть можетъ, мѣстныхъ кружковъ. Очевидно, при составленіи подобнаго Положенія законодательнымъ путемъ, является необходимость хотя бы оговорить особенное положеніе такихъ частей. Предполагаемыя по § 23, гл. 3, «мѣстныя попечительства» будутъ неизбѣжно составляться изъ некомпетентныхъ лицъ и мало помогать дѣлу охраненія.

Въ противоположность слабо обработанной мѣстной сторонѣ дѣла охраны, широко разработано Положеніе о центральномъ комитетѣ, вѣдающимъ охрану древностей во всей Имперіи. Но и здѣсь самое построеніе будущаго комитета представляется со всѣми недостатками бюрократическаго устройства. Прежде всего, комитетъ, въ составѣ почти 30 лицъ, является слишкомъ громоздкимъ орудіемъ для того, чтобы исполнять назначенныя ему обязанности: обсуждать и установлять способъ регистраціи древностей, вырабатывать смѣтныя предположенія, дѣлать какія-либо заключенія по дѣламъ, образовывать мѣстныя учрежденія, составлять инструкціи, разрѣшать вопросы и проч. и проч., что значится въ § 2.

Совершенно ясно, что всѣ эти обязанности и занятія для большого комитета явятся тяжкой обузой, которая или должна быть сложена быстро на плечи правленія, или потребуетъ большого количества времени для прохожденія каждаго пункта.

Въ общемъ нельзя не пожелать, хотя бы выдѣленія изъ этого комитета особаго спеціальнаго комитета или правленія, которое бы занималось всѣми предметами вѣдѣнія самого комитета.

Нельзя не замѣтить также, что вся организація комитета во главѣ 2-й является неудачнымъ подражаніемъ тѣмъ предварительнымъ комитетамъ, которые составляются на нѣсколько недѣль или самое большее на мѣсяцъ для устройства или временнаго съѣзда или, хотя бы постояннаго учрежденія, но затѣмъ, по окончаніи этой временной надобности, распускаются.

Въ такого рода комиссіи или предварительные комитеты, приглашаются представители, по мѣрѣ возможности, отъ всѣхъ вѣдомствъ и компетентныя лица, по возможности, изъ всѣхъ желающихъ, съ цѣлью отбора отъ нихъ посильныхъ свѣдѣній и указаній. Въ настоящемъ же случаѣ участіе представителей всѣхъ вѣдомствъ можно считать совершенно излишнимъ, такъ какъ комитетъ находится въ одномъ изъ нихъ и, слѣдовательно, имѣетъ возможность, черезъ посредство своего высшаго начальства получать всѣ нужныя свѣдѣнія и указанія изъ другихъ вѣдомствъ.

Далѣе, комитетъ получаетъ опредѣленныя суммы на свои предпріятія, потому со стороны другихъ вѣдомствъ нельзя не ожидать ни возраженій, ни разъясненій по дѣлу использованія средствъ. Ассигнованіе же новыхъ и чрезвычайныхъ средствъ возводится на утвержденіе г-на Министра Внутреннихъ Дѣлъ и, слѣдовательно, не можетъ быть разрѣшаемо въ засѣданіяхъ комитета. Такимъ образомъ, участіе представителей различныхъ вѣдомствъ въ засѣданіяхъ комитета, въ случаѣ, если эти засѣданія будутъ часты, явится для нихъ самихъ тяготою, а въ случаѣ, если подобныя засѣданія будутъ сведены къ немногимъ общимъ, безполезнымъ.

Въ заключеніе нельзя не заявить отъ имени Академіи Художествъ, что правительственная организація дѣла охраны древностей въ Россіи настойчиво необходима, и что потому, если бы настоящій законопроектъ былъ возвращенъ за неполною и неудачною его разработкою, для дальнѣйшей его переработки, желательно, прежде всего, чтобы при этой переработкѣ приняты были во вниманіе всѣ стороны дѣла охраны и въ особенности художественная, и чтобы исполненіе будущаго проекта послѣдовало, по мѣрѣ возможности, въ ближайшемъ будущемъ.

ПО ВОПРОСУ О ПРАВИТЕЛЬСТВЕННОМЪ ЗАКОНОПРОЕКТѢ ОБЪ ОХРАНѢ ДРЕВНОСТЕЙ.

Графъ П. Ю. СЮЗОРЪ.

уществуетъ старая пословица, которая гласитъ: каковъ строптель, таково и строеніе, какова курица, таково и яйцо. Понятно, что комиссія при Министерствѣ Внутреннихъ Дѣлъ, гдѣ находилось два художника и 22 или 32 не художника, не могла родить другого яйца, кромѣ того, которое вамъ предложено. Удивляться нечему.

Когда я узналъ о составѣ этой комиссіи, то, въ качествѣ предсѣдателя одного изъ художественныхъ обществъ, я имѣлъ смѣлость написать письмо, что вообще едва-ли какой нибудь законопроектъ по спеціальному вопросу, вносимый на разсмотрѣніе высшаго учрежденія, можетъ быть рѣшаемъ безъ участія художественно образованныхъ лицъ. Я получилъ отвѣтъ отрицательный. Получивъ этотъ отвѣтъ, я обратился вновь съ просьбой, чтобы, когда законопроектъ будетъ разработанъ, его представили на разсмотрѣніе художественныхъ обществъ, которыя могли бы внести свою лепту, такъ какъ именно художники будутъ исполнять то, о чемъ этотъ законопроектъ говоритъ. Не мѣшало бы спросить художниковъ, насколько этотъ проектъ будетъ удобенъ и насколько мыслимъ будетъ для исполненія. Мнѣ сказали, что въ настоящее время идетъ большая спѣшка съ исполненіемъ проекта, хотя онъ въ теченіе 55 лѣтъ ждалъ осуществленія въ законодательной палатѣ, и что въ самой палатѣ найдутся компетентные люди, которые всесторонне въ этомъ дѣлѣ разберутся. Оказалось, что яйцо вышло не пасхальное, а неудачное, и теперь мы около этого яйца и вертимся. Мы слышали мнѣніе и подробную критику проф. Кондакова.

Въ 12 часовъ ночи, послѣ цѣлаго трудового дня, вы не ожидаете, чтобы я вамъ сдѣлалъ цѣлый, длинный докладъ. Я только резюмирую то, что было сказано здѣсь и что говорилось до Съѣзда: проектъ въ томъ видѣ, какъ онъ есть, не можетъ быть утвержденъ палатой. Это будетъ мертворожденное дитя. Говорятъ—лучше этотъ проектъ, чѣмъ никакого, а я говорю нѣтъ: лучше ничего не имѣть, чѣмъ такой проектъ. Нельзя завтра же, послѣ утвержденія законопроекта, сказать, что онъ нехорошъ. Въ нашихъ палатахъ есть масса людей, совершенно незнакомыхъ съ этимъ дѣломъ. Надо, чтобы въ обществѣ заговорили о важности вопроса, чтобы законодатели поняли, о чемъ рѣчь.

За-границей вопросъ этотъ назрѣлъ давно и осуществленъ въ прекрасной формѣ. Я не буду утруждать Собраніе перечисленіемъ законодательствъ итальянскаго, французскаго, германскаго, возьмите даже такое маленькое государство, какъ Гессенъ-Дармштадтъ, насколько тамъ разработаны эти законы. Нашему государству разрѣшить дѣло гораздо проще, взявъ уже разработанный юридически матеріалъ. Въ законопроектѣ все, начиная съ самыхъ названій, гдѣ говорится «объ охранѣ древностей», а не объ охранѣ «памятниковъ искусства», понято фальшиво.

Въ немъ взята какая-то пресловутая сумма въ 15 тыс. Допускались, что это та сумма, которая, изъ средствъ Департамента Общихъ Дѣлъ, тратится на содержаніе сторожей и вообще на поддержаніе въ порядкѣ Бахчисарайскаго дворца, на поддержаніе Смоленской стѣны и т. д. Развѣ такова наша задача? Развѣ въ Россіи съ такой суммой могутъ говорить объ охранѣ памятниковъ? Развѣ этимъ можно обнять все? Это показываетъ, что люди, составлявшіе законопроектъ, не имѣютъ возможности ознакомиться съ этимъ вопросомъ. И вотъ, въ силу этихъ соображеній, я предложилъ бы Съѣзду просить, чтобы проектъ этотъ былъ возвращенъ Министру Внутреннихъ Дѣлъ, для составленія иного, по примѣру болѣе культурныхъ государствъ. Законъ долженъ быть выработанъ, съ привлеченіемъ тѣхъ работниковъ, которые будутъ впослѣдствіи имѣть дѣло съ этимъ закономъ, съ привлеченіемъ представителей всѣхъ существующихъ ученыхъ и художественныхъ обществъ.

Въ бывшей Комиссіи, со стороны Академіи, было всего два художника, они протестовали, но одинъ въ полѣ не воинъ. Поэтому я бы сказалъ: надо ходатайствовать, чтобы проектъ этотъ не подлежалъ дальнѣйшему развитію въ такой разработкѣ. Охрана памятниковъ не есть дѣло полицейское—въ Италіи, Германіи и Бельгіи этимъ завѣдуетъ не Министерство Внутреннихъ Дѣлъ, а Министерство Народнаго Просвѣщенія или Министерство Изящныхъ Искусствъ.

Когда поймутъ, что охрана не дѣло городового, а дѣло культурныхъ массъ, тогда всякій будетъ содѣйствовать дѣлу охраненія, какъ мы видимъ это за-границей, гдѣ часто бываетъ сказано «предоставляется охранѣ публики».

Поэтому, резюмируя все вышесказанное, я просилъ бы Предсѣдателя предложить на рѣшеніе ваше, милостивые государи, слѣдующій вопросъ: вернуть—передѣлать, а этотъ проектъ никуда не годится. (Шумные апплодисменты).

Предсѣдатель. Записалось двое лицъ. Врядъ ли по этому вопросу будутъ пренія, такъ какъ всѣ сознаютъ необходимость такой постановки вопроса. Я просилъ бы къ мнѣнію графа Сюзора и профессора Кондакова присоединить, полученное мною, письмо отъ предсѣдателя «Стараго Парижа», Mr. Mareuse, 30 Декабря нов. ст. Теперь во Франціи введенъ новый законъ, который очень подробно разработанъ, и на который наше Министерство не обратило вниманія. Слѣдовательно, умѣстно было бы вернуть и просить вновь разработать и внести въ Государственную Думу. Если же сейчасъ открыть пренія, врядъ ли онѣ будутъ продолжительны. Слово за г. Викторовымъ.

г. Викторовъ. Теперь время позднее. Мой глубокоуважаемый предшественникъ по каѳедрѣ сказалъ, что его не удивило, что изъ Министерства Внутреннихъ Дѣлъ, куда не входила нога свободнаго художника, вышелъ такой уродливый законопроектъ. Меня удивило другое, что Министерство Внутреннихъ Дѣлъ не предусмотрѣло вопроса или искусственнымъ образомъ обошло его, вопроса, который въ Европейскомъ законодательствѣ ставится въ первую голову, объ отношеніи государства къ тѣмъ частнымъ владѣльцамъ, которые, по своимъ соображеніямъ, желаютъ использовать памятники и лишаютъ общество этого достоянія. Извѣстенъ шумъ, который былъ поднятъ во Франціи по поводу того, что нѣкоторые коллекціонеры закрываютъ на долгое время доступъ къ памятникамъ для публики. Въ 1901 г. французское Министерство Юстиціи поставило вопросъ: какъ относиться къ коллекціонерамъ, которые лишаютъ возможности всѣхъ любоваться произведеніями искусства. Только 30-го марта 1909 года, когда явился проектъ объ охранѣ памятниковъ въ полномъ его объемѣ, вопросъ былъ выясненъ. Говорилось, что всѣ памятники, принадлежащіе государству или общинамъ, должны быть классифицированы—„classés“, и съ этого момента никакая рука не можетъ коснуться этихъ памятниковъ, иначе послѣдуетъ наказаніе. Что будетъ, если эти памятники принадлежатъ частному лицу? Тогда Министерство Народнаго Просвѣщенія или Ministère des Beaux Arts имѣетъ право обратиться съ предложеніемъ предоставить эти памятники въ общую пользу, если обнаруживается, что памятники портятся. Если владѣльцы откажутся это исполнить, то въ законѣ указано, что такіе памятники должны быть экспропріированы государствомъ. Нѣмецкій ученый Kohler въ Берлинѣ по данному вопросу говоритъ въ книгѣ „Das Recht der Kunstlehre und Altertümer“: если кто-нибудь закроетъ имѣющіяся у него статуи и не будетъ ихъ показывать, его можно обязать показывать ихъ хотя бы два раза въ мѣсяцъ...

Вопросъ объ охранѣ памятниковъ долженъ быть рѣшенъ окончательно,—это ясно, господа, для насъ, русскихъ, для тѣхъ, кто интересуется вопросами русской старины. Недавно сдѣлался извѣстнымъ любопытный эпизодъ съ Плюшкинскимъ музеемъ. Возможно, господа, что если бы такой законъ былъ изданъ раньше, та комиссія, которая собиралась, предоставила бы коллекцію на общую пользу. Необходимо включить въ пожеланіе, обращенное въ Государственную Думу, просьбу обратить вниманіе на Западно-Европейское право по данному вопросу. Это первое. Во-вторыхъ, обойденъ вопросъ о порчѣ памятниковъ. Онъ поставленъ такъ туманно, что даже юристы разбираются въ немъ съ трудомъ. Надо обратиться къ законодательству Италіи и Даніи, тамъ ставится требованіе исправить портящіеся памятники и предоставлять ихъ государству...

Предсѣдатель. Я извиняюсь, можно Васъ просить говорить болѣе по вопросу. Эти историческія справки очень интересны, но у насъ не только мало времени, но и вопросъ въ такомъ положеніи, что надо болѣе существенное.

г. Викторовъ. По предложенію Предсѣдателя, я формулирую: включить въ будущій законопроектъ чисто практическое постановленіе—государство экспропріируетъ тѣ памятники, владѣльцы которыхъ не желаютъ предоставлять ихъ на общее пользованіе. (Апплодисменты).

Предсѣдатель. Будьте любезны передать секретарю Вашъ тезисъ.

Кн. С. М. Волконскій. Господа, я хотѣлъ бы внести въ вопросъ одну новую струю. Вы, можетъ быть, скажете, что это къ дѣлу не относится, но я услышалъ намекъ въ рѣчи графа Павла Юрьевича. Я думаю подчеркнуть, что моя мысль уменьшитъ объемъ того большого вопроса, который здѣсь разсматривается. Представьте себѣ такой несуразный городъ, гдѣ въ домахъ лѣстницы строились бы безъ перилъ. Дѣти падали бы, и учреждались бы благотворительныя Общества для спасенія

этихъ дѣтей. Такими благотворительными Обществами представляются мнѣ эти Общества охраненія старины. Не лучше ли архитекторамъ предписать строить лѣстницы съ перилами. Почему не постараться воспитать сознаніе тѣхъ, на совѣсти которыхъ лежитъ гибель этихъ памятниковъ. Мы говорили о гибели памятниковъ на Кавказѣ, а посмотрите, что дѣлается въ Петербургѣ. Однажды, проѣзжая на извозчикѣ по площади, гдѣ я раньше не бывалъ, я обратилъ вниманіе на одинъ павильонъ, удивительный по красотѣ. Я посмотрѣлъ, какое это мѣсто—оказалась Сенявинская площадь. Черезъ нѣсколько времени я прочелъ въ газетахъ, что Городская Дума постановила снести этотъ павильонъ, оказавшійся гауптвахтой. Въ одной изъ самыхъ распространенныхъ газетъ было напечатано, что она «давно уже мозолитъ глаза обывателямъ». На этой площади теперь стоитъ огромная электрическая станція, и она глазъ не мозолитъ. Что вы хотите, если еще недавно большой авторитетъ провозгласилъ анафему Empire, потому что онъ напоминаетъ аракчеевщину. Надо обратиться съ ходатайствомъ, чтобы воздѣйствовать на Думу; надо, чтобы въ печати появлялись комментаріи, подымающіе на смѣхъ невѣжество непонимающихъ. Въ Академіи Художествъ существуетъ органъ, который могъ бы издавать бюллетени о томъ, что подлежитъ охранѣ, подобно тому, какъ въ Академіи Наукъ охраняютъ чистоту русскаго языка. (Апплодисменты).

Д. И. Ильченко. Позвольте мнѣ еще нѣсколько словъ не по поводу этого вопроса. Повидимому, здѣсь требуется наше участіе, а то, что я вижу, очень печально: мы активнаго участія принимать не желаемъ. Мы распредѣлили часы для того, чтобы намъ во время уйти. Мы видѣли, какъ президіумъ долженъ былъ сдерживать ораторовъ, чтобы удержать Собраніе, когда былъ поставленъ вопросъ, что сегодня неотложно надо выслушать доклады и избрать комиссію изъ среды художественнаго міра. Если съѣхавшіеся со всѣхъ сторонъ художники думаютъ только о томъ, чтобы распредѣлить время и во время уйти и придти, это не Съѣздъ Художниковъ, а Съѣздъ тѣхъ же чиновниковъ. Я бросаю имъ вызовъ! Разъ вопросъ требуетъ сложнаго разрѣшенія — времени нѣтъ: начали рано утромъ, кончайте позднею ночью!.. (Шумъ).

Предсѣдатель. Дѣло въ томъ, что мы какъ разъ и занимаемся этимъ вопросомъ! Я васъ не совсѣмъ понимаю.

Д. И. Ильченко. Нельзя работать въ то время, когда уходятъ!

Предсѣдатель. Будьте любезны высказать Ваше мнѣніе по существу!

Д. И. Ильченко. По существу я всецѣло присоединяюсь, но мнѣ было больно, что многіе ушли. (Апплодисменты).

Предсѣдатель. Позвольте считать вопросъ исчерпаннымъ и остановиться на тѣхъ общихъ положеніяхъ, противъ которыхъ врядъ-ли можно возражать. Я предлагаю пробаллотировать одновременно тезисы проф. Кондакова и предложеніе гр. П. Ю. Сюзора о томъ, что Всероссійскій Съѣздъ Художниковъ въ Общемъ Собраніи по Отдѣлу Охраны Русской Старины постановилъ: признать, что правительственный законопроектъ объ охранѣ старины, приготовленный для внесенія въ Государственную Думу Министерствомъ Внутреннихъ Дѣлъ, долженъ быть возвращенъ въ Министерство, для коренной переработки, съ привлеченіемъ художественныхъ и научныхъ силъ. Угодно это принять?

А. А. Ростиславовъ. Меня это не удовлетворяетъ. Позвольте мнѣ сказать? Я бы предложилъ постановить такъ: Съѣздъ признаетъ проектъ непріемлимымъ, и полагаетъ, что новый проектъ долженъ разрабатываться исключительно художественно-учеными Обществами и дѣятелями.

Предсѣдатель. По первому вопросу, Собранію было угодно признать, что проектъ долженъ быть возвращенъ для коренной переработки. Это принято. Теперь, если Вы ставите свой первый пунктъ, то въ какомъ положеніи мы будемъ къ только что принятому? Удовлетворяетъ это Васъ?

А. А. Ростиславовъ. Да.

Предсѣдатель. Вы говорите, что надо предоставить выработку проекта исключительно художественнымъ и ученымъ Обществамъ. Позвольте мнѣ высказать мое мнѣніе. Врядъ-ли правильна будетъ такая формулировка вопроса. Я считаю, что устранять Государство отъ такого вопроса невозможно. Почему Государство должно быть устранено? Мнѣ кажется, оно должно привлечь къ разработкѣ художественныя и научныя силы, но устранять его совсѣмъ—никакъ не слѣдуетъ. Это мое мнѣніе. (Апплодисменты).

Гр. П. Ю. Сюзоръ. Здѣсь надо различать маленькій варьянтъ: вѣдь правительственныя учрежденія вносятъ въ Палату законы, а не частныя Общества. Повернуть существующій строй мы не можемъ. Надо предложить, чтобы проектъ былъ разработанъ при непремѣнномъ участіи спеціалистовъ художниковъ и ученыхъ въ такомъ количествѣ, чтобы они были въ большинствѣ. Я высказываю Вашу же мысль только немного въ иной формѣ.

А. А. Ростиславовъ. Намъ угрожаетъ большая опасность, что опять повторится та же исторія и представители вѣдомствъ возьмутъ перевѣсъ надъ художниками. Необходимо, чтобы художественный элементъ преобладалъ,—вотъ чего я хочу.

А. І. Гидони. Изъ всѣхъ сегодняшнихъ докладовъ выяснилось, что проектъ составленъ въ полномъ несоотвѣтствіи съ тѣмъ, что имѣется въ иностранныхъ законодательствахъ и съ требованіями практики живого дѣла. Второй выводъ, что мы некомпетентны ставить какіе то постулаты отъ имени Съѣзда, которыми правительство должно руководствоваться,—это не будетъ правильно. Присутствіе представителей ученыхъ Обществъ желательно, но тѣхъ Обществъ, которыя зарекомендовали себя своей дѣятельностью. Мнѣ кажется, что весьма важна редакціонная форма, которая будетъ принята Съѣздомъ, ибо пожеланія Съѣзда должны быть мотивированы. Мы должны ясно и точно выразить наши сужденія о непріемлемости проекта, чтобы они были не голословны. Этого я не нашелъ въ провозглашенныхъ резолюціяхъ. Второе требованіе предвосхищаетъ то, къ чему идетъ.... Газетная и журнальная кампанія, указаніе на положеніе въ иностранныхъ законодательствахъ—все это сегодня будетъ предвосхищеніемъ момента. Указывать сейчасъ, участіе какихъ Обществъ желательно,—мнѣ кажется преждевременнымъ. Ранѣе необходимо составить точно мотивиціонную часть резолюціи, а не только обсуждать принципъ, который и безъ того ясенъ.

И. Г. Цириготти. Наше рѣшеніе можетъ имѣть двоякій характеръ: одинъ характеръ демонстраціи, а другой характеръ дѣловой. Вопросъ, съ какой стороны мы желаемъ подойти къ этому законопроекту. Если мы подойдемъ со стороны демонстрантовъ, резолюція будетъ одного характера, если со стороны дѣловыхъ людей, характеръ будетъ иной. Со стороны дѣловыхъ людей, которые желаютъ принести пользу любимому искусству и вызвать желательное законодательство, резолюція должна быть весьма точно редактирована. Я вполнѣ согласенъ со взглядомъ г. Гидони, и мнѣ кажется, что нужно выбрать комиссію, которая бы на основаніи сказаннаго докладчиками составила обстоятельную резолюцію, которую приняли бы и внесли въ Министерство Внутреннихъ Дѣлъ, какъ заявленіе отъ всего Съѣзда.

И. И. Кравченко. Я хотѣлъ сказать, но мой предшественникъ самую умную часть моей рѣчи уже предвосхитилъ. Я тоже сторонникъ того взгляда, что для того, чтобы были хорошіе результаты, не надо торопиться. Надо, чтобы отрицанія были обоснованы. Можно использовать два доклада и сдѣлать резюмэ изъ отрицательныхъ частей, которыя указываютъ на нежизненность проекта. Тогда мы войдемъ съ осмысленнымъ возраженіемъ, которое будетъ имѣть поддержку всюду.

Гр. П. Ю. Сюзоръ. Я вовсе не думаю, что Съѣздъ долженъ дѣлать демонстрацію. Сдѣланные доклады являются результатомъ настойчиваго труда. Въ представленіи Министерству надо привести всѣ дѣловые доводы, высказанные всѣми докладчиками. Такъ какъ сегодня—наступило уже завтра,—то редактировать мы уже не способны, по принципу принятъ: Съѣздъ пришелъ къ заключенію, что проектъ надо отставить, чтобы онъ не прошелъ въ законодательство. Затѣмъ предоставить редактированіе Отдѣлу Русской Старины, подъ предсѣдательствомъ графа Шереметева, чтобы подготовить мотивированное ходатайство въ Министерство. Это будетъ соотвѣтствовать вашимъ желаніямъ и моимъ скромнымъ требованіямъ.

Предсѣдатель. Вопросъ ясенъ.

А. І. Гидони. Я хотѣлъ предложить, чтобы эта резолюція Съѣзда сопровождалась бы объяснительной запиской, которая могла бы быть частнымъ образомъ послана въ Государственную Думу, какъ это сдѣлано было литературнымъ Обществомъ, когда обсуждался вопросъ объ авторскомъ правѣ. Тогда соображенія, высказанныя сегодня на Съѣздѣ были бы учтены съ такой же ясностью, какъ объ авторскомъ правѣ. Относительно этой объяснительной записки къ резолюціи, я вношу предложеніе, чтобы она была отпечатана Исполнительной Комиссіей Всероссійскаго Съѣзда Художниковъ и разослана всѣмъ членамъ Государственной Думы.

Голоса. Правильно!

Гр. П. Ю. Сюзоръ. Я присоединяюсь къ Вашему предложенію, если кто-нибудь найдется, кто составитъ записку, а она будетъ выслушана Съѣздомъ. Можно довѣрить Отдѣлу составленіе этой записки и заслушать ее на Общемъ Собраніи, не входя въ обсужденіе. Отдѣлъ вынесетъ рѣшеніе и перерѣшать то, что будетъ выработано—невозможно.... (Шумъ).

А. І. Гидони. Сегодняшнее засѣданіе рѣшило вопросъ. Мы располагаемъ тремя рефератами. Если бы докладчики сдѣлали выдержки, можно было бы просить Исполнительную Комиссію Съѣзда взять на себя трудъ разослать записки. Слѣдуетъ ставить дѣло не такъ узко формально, а имѣя въ виду болѣе опредѣленную, практическую пользу. Поэтому, мнѣ казалось, что Съѣздъ можетъ принять предложеніе, поручить представить краткую объяснительную записку, съ тѣмъ, чтобы...

Гр. П. Ю. Сюзоръ. Прошу взять назадъ Ваши слова «узко-формально»,—я указалъ лишь путь и этого упрека не заслужилъ...

А. І. Гидони. ...(шумъ). Я тѣмъ съ бо̀льшимъ удовольствіемъ беру эти слова назадъ, что никогда не обращалъ ихъ къ Вамъ.

Гр. П. Ю. Сюзоръ. Я предлагаю передать это Отдѣлу Старины.

Предсѣдатель. Позвольте мнѣ сдѣлать предложеніе объ избраніи особой комиссіи, которая взяла бы на себя этотъ трудъ. Если всѣ согласны, надо ее избрать,—причемъ въ составъ ея должны войти докладчики и еще нѣсколько лицъ, которыхъ можно назвать: я предложилъ бы: г. Ростиславова, г. Викторова, графа Сюзора, г. Гидони...

Голоса. Гр. Шереметева, Кравченко.

Предсѣдатель. Проф. Веселовскаго. (Шумъ).

Голоса. Лихтермана и Цириготти...

Предсѣдатель. ...(шумъ). Нужно дать право этой комиссіи привлекать полезныхъ для дѣла лицъ...

Голоса. Правильно!

Предсѣдатель. Теперь я долженъ напомнить, что въ Общемъ Собраніи была избрана Комиссія, которой было поручено работать,—по вопросу объ объединеніи дѣятельности музеевъ, теперь работа эта сдѣлана; она возбуждена по предложенію проф. Сумцова и А. А. Карелина. Угодно выслушать результатъ? (*Голоса.* Нельзя ли отложить!)

Предсѣдатель. Въ такомъ случаѣ отложимъ. Прошу выслушать телеграмму, только что полученную отъ княгини М. К. Тенишевой:

«Очень сожалѣю, что по нездоровью не могу пріѣхать къ Съѣзду Художниковъ. Съ удовольствіемъ приняла бы участіе въ трудахъ отдѣла старины. Отъ души желаю успѣха.

Княгиня Марія Тенишева».

Объявляю засѣданіе закрытымъ.

.....

Соединенное засѣданіе III, IV и V отдѣловъ 30 декабря 1911 г., утромъ.

Предсѣдатель: Проф. Н. А. КОШЕЛЕВЪ.

Секретарь: А. Е. БѢЛОГРУДЪ.

1. С. А. Сусловъ. «О русскомъ иконописаніи». — *2. Проф. Н. А. Кошелевъ.* «О реставраціи въ главномъ куполѣ храма Христа Спасителя въ Москвѣ». — *3. Проф. Н. А. Кошелевъ.* «О желательности особенно цѣнныя въ художественномъ отношеніи иконы не покрывать ризами».

О РУССКОМЪ ИКОНОПИСАНІИ.

С. А. СУСЛОВЪ.

Прежде чѣмъ начать говорить по спеціальному вопросу, я не могу удержаться и не выразить чувствъ глубокой благодарности и сердечной признательности всѣмъ, кто потрудился по созыву и устройству Съѣзда Художниковъ. Не могу умолчать потому, что вспомнили и насъ, ремесленниковъ иконописцевъ, въ тѣхъ глухихъ углахъ, куда забросила жизнь тянуть невеселую долю, и тѣмъ самымъ дали возможность высказать все то, что наболѣло на нашей душѣ.

Переходя къ вопросу современнаго иконописанія, невольно приходится заглянуть въ глубь сѣдой старины и бѣгло посмотрѣть на условія жизни, въ коихъ сложилось и развилось своеобразное русское искусство иконописанія. На Стоглавомъ соборѣ было поручено «митрополитамъ, архіепископамъ и епископамъ брести о многоразличныхъ чинахъ церковныхъ, паче же о святыхъ иконахъ и живописцахъ». Изъ этого видно, что забота объ иконописаніи въ половинѣ XVI вѣка исходила отъ высшей духовной власти и далѣе видно, что русскіе цари принимали горячее участіе въ дѣлѣ про-

цвѣтанія этого религіознаго искусства, что подтверждаетъ извѣстный русскій иконописецъ Прокопій Чиринъ, который жилъ у царя Алексѣя Михайловича. Оно такъ и должно быть... Иконопись, какъ религіозное искусство, тогда занимала чуть ли не первое мѣсто среди другихъ религіозныхъ вопросовъ. Но вотъ, въ концѣ XVII вѣка, благодаря крупному религіозному перевороту, у насъ послѣдовало полнѣйшее сближеніе съ Западомъ, которое отразилось и на жизни иконописанія. Послѣ царскаго мастера Симона Ушакова, въ послѣдующіе годы XVIII и XIX вѣковъ, иконопись была предоставлена самой себѣ и находилась всецѣло въ рукахъ, зачастую малограмотныхъ, ремесленниковъ-иконописцевъ. Забытая, заброшенная въ глухіе углы, она влачила свое жалкое существованіе безъ всякой помощи и призора со стороны духовной власти. Но вотъ, къ концу XIX вѣка ей пришлось встрѣтиться со страшнымъ врагомъ въ лицѣ печатниковъ Ракочія, Тиля, Фесенко и, наконецъ, Жако и Бонакеръ, которые начали печатать иконы на жести. Благодаря нѣмецкой предпріимчивости, вложены были крупные капиталы, наняты агенты и разосланы по церквамъ, монастырямъ и лаврамъ, кои увидѣли дешевизну нѣмецкой выдумки и приняли ихъ съ распростертыми объятіями. Съ этого времени всѣ склады при церквахъ и монастыряхъ переполнились дешевыми печатными иконами и полились волной въ среду русскаго довѣрчиваго народа. И тогда иконописцамъ, находящимся въ центрѣ извѣстныхъ селъ Палеха, Холуя и Мстеры, пришлось пережить тяжелый кризисъ. Многіе не выдержали конкурренціи, бросили свое ремесло, ушли на посторонніе заработки на фабрики и заводы, болѣе же энергичные и предпріимчивые жители села Мстера начали фабриковать въ громадномъ количествѣ печатныя на бумагѣ картинки, наклеивая ихъ на дно кіота и украшая фольгой, золоченой бумагой и цвѣтами. Такимъ образомъ изъ своей среды создался новый типъ конкуррентовъ—господъ фолежниковъ, которые начали быстро изготовлять поддѣлку подъ рукописную икону и тѣмъ самымъ окончательно добивая, выбившееся изъ силъ, дѣло иконописанія. Но вотъ вопросъ, какъ смотритъ на непосильную борьбу нѣмецкой предпріимчивости съ русскимъ иконописаніемъ Сунодъ? Въ виду своего тяжелаго положенія, иконописцы селъ Мстеры, Холуя и Палеха въ 1898 г. подаютъ прошеніе въ Сунодъ, ходатайствуя о воспрещеніи продавать печатныя иконы при церквахъ и монастыряхъ,— и что же? Сунодъ, въ отношеніи 23 октября 1899 г., отвѣчаетъ: «что забота объ экономическомъ благосостояніи народа не входитъ въ его задачи и что въ канонахъ церкви онъ не находитъ прямого запрещенія изготовлять иконы изъ жести». Такъ отвѣтило высшее духовное учрежденіе.

Но вотъ, Высочайшимъ соизволеніемъ вызывается къ жизни новое учрежденіе, именно Комитетъ попечительства о русской иконописи, который вновь возбуждаетъ ходатайство передъ Сунодомъ. На первое ходатайство Сунодъ отдѣлывается молчаніемъ. Въ засѣданіи вышеупомянутаго Комитета 18 августа 1902 г. постановлено вновь возбудить ходатайство о скоромъ разрѣшеніи даннаго вопроса, въ *результатѣ чего издается Указъ, коимъ воспрещается съ 1-го января 1903 года продажа церквамъ и монастырямъ иконъ, печатанныхъ на жести.*

Итакъ, желаніе иконописцевъ сбылось, указъ изданъ, но вотъ вопросъ, какъ онъ проводится въ жизнь? Вѣрно говоритъ пословица: «отъ словъ до дѣла далеко», и дѣйствительно, придите вы въ любую церковную лавку или монастырскій иконный складъ, и вы, сколько хотите, купите печатныхъ на жести иконъ. Многимъ покажется страннымъ—почему это указъ изданъ, но въ жизни онъ буквально игнорируется? Это уже наша общая участь. Да къ тому же въ насъ, русскихъ, есть что-то особенное, мы по одной мимикѣ понимаемъ, какъ должно относиться къ тому или другому указу, и эта особенность лучше другихъ развита у монастырей. Они суть этого указа отлично поняли и поняли, что это издано только для успокоенія. Но Высочайше учрежденный Комитетъ попечительства о русской иконописи этимъ не удовлетворяется и въ засѣданіи 6-го мая 1905 г. постановилъ просить Оберъ-Прокурора Св. Сунода о подтвержденіи распоряженія о воспрещеніи продажи иконъ, печатанныхъ на жести.

Изъ приведеннаго выше видно, что въ судьбѣ русскаго иконописанія принимаетъ большое участіе и является его защитникомъ не духовная власть, которая, въ лицѣ своего Прокурора, высказала мнѣніе, что «воспрещеніе это зависитъ не отъ духовной власти, не имѣющей къ тому же церковнаго основанія, а отъ законодательной»... («Извѣстіе», стр. 13). Приняли на себя защиту люди, любящіе свое родное, исконное русское искусство вообще, въ томъ числѣ и иконописаніе. Изъ среды духовенства не только не нашлись лица, сочувствующія дѣлу улучшенія русскаго иконописанія, а наоборотъ, нашлись такія лица, кои начали иронически отзываться о самомъ Комитетѣ вообще и объ Н. П. Кондаковѣ въ частности (№ 7 «Церковнаго Голоса» за 1906 г.).

Теперь считаю необходимымъ остановиться, хотя въ общихъ чертахъ, на дѣятельности Высочайше учрежденнаго Комитета попечительства о русской иконописи, который, въ цѣляхъ развитія и улучшенія древняго иконописанія, постановилъ открыть въ селахъ Мстерѣ, Холуѣ и Палехѣ, Владимірской губерніи, и селѣ Борисовкѣ, Курской губерніи, учебно-иконописныя мастерскія, въ которыхъ должны изучать всесто-

роннe иконописное мастерство и художественное рисованіе, а равно и теоретическія познанія по библейской церковной исторіи, археологіи и иконографіи. Со дня открытія вышеупомянутыхъ мастерскихъ прошло не много времени, но дѣло улучшенія иконописанія, особенно въ области охраны, плодотворнаго вліянія художественныхъ образцовъ русской старины, какъ выражено въ Высочайшемъ указѣ, не подвинулось ни на шагъ впередъ, и трудно осуществиться всѣмъ этимъ благимъ пожеланіямъ. Нельзя, конечно, ставить въ вину, какъ Комитету, такъ равно и учебнымъ мастерскимъ, что они не въ состояніи выполнить возложенныхъ на нихъ задачъ. Всѣ усплія и всѣ начинанія разобьются о стѣну, которую поставило на пути, скажу открыто, духовенство и общество. Пастыри церкви забыли совсѣмъ свое древнее искусство иконописанія, оно имъ чуждо. Они привыкли не уважать и почитать древнія иконы, а выбрасывать, какъ ненужный хламъ, изъ храмовъ и домовъ на чердаки, или вымѣнивать на убранную фольгой картинку. Трудно улучшать дѣло иконописанія въ той средѣ, которая довольствуется картинкой и печатанной нѣмцами на жести изъ подъ ваксы иконой. Учебно-иконописныя мастерскія на первыхъ порахъ стремились стать на предначертанный свыше путь, но жизнь, или другими словами, рынокъ просилъ своего и съ нимъ пришлось считаться. А требованія современнаго рынка извѣстны: онѣ привиты сытинскимъ лубкомъ и нѣмецкой иконой. Есть еще не освѣщенная сторона въ данномъ вопросѣ и для дѣла очень важная, а именно: за послѣднее время нерѣдко приходится слышать жалобы, что вѣра пала, и царитъ безбожіе. Разъ это такъ, то стоитъ ли вообще ломать копья, тратить безплодно силы и средства на это умирающее и отжившее свой вѣкъ дѣло? Для того, чтобы отвѣтить на данный вопросъ болѣе ясно, я позволю себѣ привести картинку, взятую мною съ натуры. Это происходитъ въ нашемъ селѣ во время ярмарки. Около казеннаго кабака стоитъ толпа, жаждущая получить одуряющую влагу; неподалеку стоятъ два мужичка, одинъ изъ конхъ, указывая на толпу, на своемъ своеобразномъ жаргонѣ говоритъ: «вершай сколь стахлетъ лоховъ, какъ у масовскихъ сподовъ». Дѣлаю переводъ ихъ словъ—«смотри, сколько стоитъ мужиковъ, какъ около нашихъ иконъ». Это говорятъ наши офени, которые исколесили всю Русь съ возами иконъ и картинками, и сомнѣваться въ правдивости нѣтъ основанія. Дѣлая выводъ изъ ихъ словъ, можно придти къ такому заключенію, что у русскаго народа еще вѣра крѣпка и есть громадная потребность въ молебной иконѣ. Подтверждаютъ это и тѣ милліоны иконъ, которые вывозятся только изъ одного нашего села. Но вотъ въ чемъ горе и въ чемъ бѣда. Чѣмъ удовлетворяется эта потребность до сего времени, что подносятъ русскому народу вмѣсто рукописной иконы, которую онъ привыкъ почитать съ дѣтства, какъ святыню? Подносятъ ему, какъ я сказалъ выше, нѣмецкую икону и поддѣланную подъ икону картинку. Нерѣдко раздаются голоса въ защиту того или другого продукта, который поддѣлывается фальсификаторами, но раздался ли хоть одинъ голосъ со стороны тѣхъ, кого бы слѣдовало, въ защиту русскаго народа, надъ духовными потребностями котораго прямо таки издѣваются, пользуясь его темнотой и терпѣніемъ. Пора, давно бы пора подумать объ этомъ русскому духовенству и придти на помощь тѣмъ, кто всѣми силами стремится дать возможность получить вѣрующему народу, отвѣчающій его запросамъ художественный образъ, помня, что жизнь народа часто бываетъ нелегка, и въ эти «минуты трудныя» онъ съ мольбой прибѣгнетъ и найдетъ себѣ облегченіе не у картинки, которая черезъ день можетъ попасть въ мусоръ, а у рукописнаго образа, который можетъ идти изъ рода въ родъ, что мы и видали раньше.

Слушая мой, можетъ быть, совсѣмъ неосновательный докладъ, нѣкоторые, вѣроятно, замѣтили, что выше я сказалъ, что учебно-иконописныя мастерскія дѣло улучшенія не подвинули впередъ. Я, конечно, указалъ и на причины, но, можетъ быть, у кого и явилась мысль: да почему это? Вѣдь тамъ же во главѣ стоятъ лица, получившія художественное образованіе, и такъ или иначе они могли оказать свое вліяніе. Но въ дѣйствительности этого не случилось, это, опять таки скажу, не ихъ вина. Тутъ причинъ очень и очень много, можетъ это зависитъ отъ постановки дѣла или отъ среды, въ которой пришлось работать, но такъ или иначе, а дѣло все-таки лучше не стало. Тутъ необходимо что-то измѣнить, но что—сказать не берусь, да пожалуй, и не сумѣю.

Въ заключеніе скажу вотъ еще что: мнѣ нерѣдко приходилось видѣть, да не только мнѣ, но, вѣроятно, очень многимъ, какія произошли чудеса въ кустарномъ игрушечномъ дѣлѣ, сколько внесено знаній, художественнаго вкуса и русской своеобразности и это все сдѣлано тѣми, кому дорого русское искусство. Невольно является мысль: неужели же нельзя улучшить и довести до такой же высоты наше иконописаніе. Нѣтъ, не можетъ быть, я лично вѣрю, что недалеко то время, когда въ наше, еще не совсѣмъ задушенное, дѣло вольется жизненный элексиръ познаній и найдутся такіе люди, которые, не жалѣя силъ и трудовъ, неся свѣтъ своихъ знаній, придутъ и будутъ работать въ этой еще непочатой области и поставятъ на должную высоту искусство иконописанія, и тогда мы скажемъ имъ: Богъ вамъ въ помощь, наши радѣтели...

Дополненіе.

Въ докладѣ сказано о поддѣлкѣ картинки подъ икону, но умолчено о самомъ способѣ поддѣлки, о которомъ считаю необходимымъ сказать нѣсколько словъ, а именно: 1) картинку наклеиваютъ на доску, обгрунтовываютъ и кругомъ покрываютъ фольгой или поталью, затѣмъ отчеканиваютъ. 2) Также наклеенная на доску картинка покрывается глухой штампованной или чеканной ризой и 3) Наклеенную картинку, какъ фонъ, такъ и остальное все прописываютъ и наводятъ отъ руки пробѣлъ, оставляя одно лицо. Этими тремя способами поддѣлыванія образовъ производятся въ громадномъ количествѣ и, благодаря своей дешевизнѣ, окончательно уничтожаютъ ручной трудъ. Еще укажу на одинъ факторъ, который тяжело отзывается на нашемъ кустарно-иконописномъ промыслѣ,—это дороговизна провоза по желѣзнымъ дорогамъ. Въ виду того, что по желѣзнодорожному уставу иконы должны идти первымъ классомъ, намъ, кустарямъ, приходится уплачивать за одинъ провозъ зачастую дороже стоимости самого производства. И мнѣ страннымъ это кажется. Если бы мы въ Петербургѣ, двое крестьянъ, имѣя разныя потребности, купили: я—икону, другой, охотникъ—собаку и захотѣли бы ихъ провезти до нашего села, то оказалось бы, что собаку стоило провезти дешевле, чѣмъ икону, а вѣдь это очень важно. Почему это такъ? Да потому, что иконы требуются народомъ, зачастую бѣднымъ, а облагаются онѣ самымъ дорогимъ тарифомъ, тогда какъ въ дорогѣ не требуютъ никакого вниманія и ухода. Такъ вотъ я, на мой взглядъ, считалъ бы нужнымъ предложить нѣсколько такихъ вопросовъ, которые, думаю, улучшили бы наше тяжелое положеніе. Вопросъ же улучшенія нашего промысла—вопросъ жизни и смерти, и если не улучшится наше положеніе, то намъ, кустарямъ иконописцамъ, просто—ложись и помирай, иначе у насъ нѣтъ никакого выхода. Къ незавидному нашему положенію прибавляется еще то, что у насъ нѣтъ земли, гдѣ бы мы могли приложить свой трудъ и отчасти сдѣлать болѣе сытымъ свое существованіе. Мы имѣемъ всего 800 кв. саж. удобной и неудобной земли на ревизскую душу, а если разложить на номинальную, то не хватитъ по одной четвертой части земли. Находясь въ такомъ печальномъ экономическомъ положеніи, невольно приходится кричать о спасеніи, надѣясь—авось услышатъ, придутъ на помощь и не дадутъ нѣмцамъ, нажившимъ на русской религіи милліоны, задушить окончательно тысячи коренныхъ русскихъ кустарей иконописцевъ, которые, несмотря на убійственный и тяжелый трудъ, нѣсколько десятковъ лѣтъ ведутъ борьбу съ машиной и поддѣлкой иконъ. Если помощь не придетъ, то можно съ увѣренностью сказать, что не далеко то будущее, когда надъ искусствомъ иконописанія будетъ поставленъ крестъ и русскіе вѣрующіе люди будутъ снабжаться иконами господъ Жако и Бонакеръ. Есть фирмы, которыя заказываютъ и теперь эти картинки пудами—по 300 пудовъ—это фирма Сытинъ и Лекуръ. Какой же значитъ расходъ этихъ картинъ и сколько же экземпляровъ выйдетъ изъ этихъ 300 пудовъ изъ одной только мастерской такихъ образовъ поддѣлокъ. Не будь этого обмана, было бы болѣе потребности въ рукописной иконѣ, но, благодаря этому обстоятельству, съ фабричнымъ производствомъ образовъ-картинокъ, какъ вы видите сами, конкуррировать невозможно и дѣло иконописанія не можетъ продолжать свое существованіе.

Теперь считаю не лишнимъ указать на тѣ мѣры, которыя, на мой взглядъ, могли бы принести существенную пользу, а именно:

1) просить Святѣйшій Сѵнодъ, чтобы онъ категорически воспретилъ торговлю при церквахъ и монастыряхъ произведеніями Жако и Бонакера и др., подъ тѣмъ или другимъ видомъ;

2) воспретить поддѣлку картинки подъ икону тѣмъ или другимъ способомъ;

3) допустить наклеивать картинку на доску не иначе, какъ съ тѣмъ, чтобы каждое изображеніе цензуровалось и не закрывалось бы никакими ризами, чтобы каждый могъ видѣть, что это картина, и тѣмъ не вводился бы въ заблужденіе;

4) понизить стоимость провоза по желѣзнымъ дорогамъ иконъ до 3-го класса;

5) чтобы фабриканты безъ согласія автора не могли печатать того или другого произведенія.

Предсѣдатель. Полагаю, что вопросъ, затронутый докладчикомъ, очень важенъ. Въ такомъ дѣлѣ, какъ иконописаніе, обманъ непристойное дѣло и слѣдуетъ ходатайствовать, чтобы это не было допущено Святѣйшимъ Сѵнодомъ или правительствомъ?

Секретарь. Я могу указать, что это дѣлается не только въ центральныхъ губерніяхъ, какъ Владимірская губ., но и въ Московской губ., гдѣ я былъ въ этомъ году. Тамъ, гдѣ мнѣ приходилось бывать, если не происходитъ та же фальсификація и поддѣлка иконъ, то, во всякомъ слу-

чаѣ, стараются взять изъ церквей лучшія старинныя иконы. Напримѣръ, въ Батуринѣ есть церковь, гдѣ въ свое время имѣлась масса цѣнныхъ историческихъ памятниковъ. Теперь почти ничего абсолютно не осталось, за исключеніемъ нѣсколькихъ иконъ. Мѣстные жители помнятъ эту богатую старину, картины, иконы, а теперь все это вывозится и замѣняется Богъ знаетъ чѣмъ. И мнѣ кажется, что это вопросъ, касающійся не только центральныхъ губерній, а вопросъ общій, близко касающійся художниковъ и художественнаго дѣла.

Предсѣдатель. Я былъ въ Кіевской Лаврѣ и видѣлъ нѣсколько лавокъ, гдѣ продавались образа, кресты и другіе церковные предметы. Образа съ изображеніемъ плащаницы до такой степени низкаго качества, что мнѣ было стыдно за сидящее тамъ духовное начальство, что они позволяютъ торговать такими священными предметами. Такимъ образомъ, пожеланіе нашего докладчика, чтобы иконописное дѣло было поставлено въ лучшія условія, чтобы иконописаніе было введено въ наши художественныя училища и чтобы иконы писались художественно-образованными людьми, мнѣ кажется, можетъ быть, высказано въ нашемъ заключеніи.

С. А. Сусловъ. Въ дополненіе ко всему сказанному, я прибавлю еще, что положеніе наше такое, что приходится кричать и вопить. Вѣдь мы поставлены въ ужасно тяжелое экономическое положеніе. Мы въ нашемъ селѣ имѣемъ только по 100 саж. на душу. Занимающихся же искусствомъ иконописанія около семи тысячъ человѣкъ. Печатные листы теперь стали фабриковать и у насъ, и тѣ же офени, уѣзжая въ разныя стороны, покупаютъ ихъ, а изъ Мстеры берутъ только вѣнчики и оклады и сами придѣлываютъ ихъ. Такимъ образомъ, благодаря примитивности такой работы, вездѣ распространенъ этотъ обманъ. Поэтому я прошу тѣхъ, кто считаетъ необходимымъ бороться съ этимъ обманомъ, постараться провести это постановленіе въ жизнь.

Н. П. Козловъ. Я думаю, что вопросъ о запрещеніи продажи поддѣльныхъ изображеній едва ли приведетъ къ какимъ нибудь благопріятнымъ результатамъ. Какъ Вы сами сказали, запрещеніе Святѣйшимъ Сунодомъ было сдѣлано, тѣмъ не менѣе, продажа шла и иконы покупались. Нельзя насиловать волю тѣхъ, кто желаетъ молиться и поклоняться бумагѣ, я думаю, это дѣло совѣсти каждаго. Но, принимая во вниманіе невѣжественное состояніе большихъ массъ у насъ, въ Россіи, я думаю, что съ этимъ вопросомъ нужно было бы бороться. Обратиться въ Сунодъ, чтобы духовенству была бы извѣстна фальсификація иконъ, на это слѣдуетъ обратить вниманіе. Надо, чтобы духовенство въ своихъ проповѣдяхъ проводило ту мысль, что иконы должны быть достойны своего значенія, т. е. нужно бороться моральными, а не полицейскими мѣрами.

С. А. Сусловъ. Дѣло въ томъ, что въ своемъ пожеланіи о воспрещеніи печатныхъ иконъ, я говорилъ только: попросить Святѣйшій Сунодъ, чтобы онъ категорически воспретилъ продажу такихъ иконъ. Разъ изданъ указъ, его нужно провести въ жизнь, неужели же высшая духовная власть не можетъ воздѣйствовать на низшую. Затѣмъ, второе пожеланіе — воспретить поддѣлку. Пусть картинка печатается, пусть она наклеивается, но наклеивается въ такомъ видѣ, какъ она написана. Пусть каждая такая картина, каждое изображеніе отдѣльно будетъ цензуровано и наклеивается на доску, но чтобы вѣрующій народъ, который покупаетъ икону, видѣлъ, что это дѣйствительно картина. А то зачастую онъ покупаетъ икону, потомъ приноситъ домой, поставитъ въ свой уголъ, а она уже отлипла. Вѣдь это обманъ! Я самъ знаю, я вышелъ изъ центра нашихъ офеней, которые разъѣзжаютъ по всей Россіи. Они сами говорятъ: «гдѣ мы были нынче, другой разъ уже не поѣдемъ». Но вѣдь Русь велика, эти поддѣлки фабрикуются въ громадномъ количествѣ и нашимъ офенямъ для сбыта есть еще непочатый уголъ. Пусть картина наклеена, но она будетъ картина, а не поддѣланная икона.

Предсѣдатель. Если Сунодъ считаетъ напечатанныя священныя изображенія—не иконами и не допускаетъ ихъ, то можно ходатайствовать, чтобы иконы были непремѣнно написаны на деревѣ. Но будетъ ли это справедливо?

С. А. Сусловъ. Сунодомъ изданъ указъ: не торговать при церквахъ и монастыряхъ печатными иконами. Но до сихъ поръ церкви и монастыри торгуютъ ими по-прежнему. Я предлагаю просить Святѣйшій Сунодъ, чтобы онъ повторилъ свой указъ и категорически воспретилъ продажу.

Н. П. Козловъ. Сунодъ сдѣлалъ извѣстное постановленіе и опубликовалъ его; а это уже дѣло полиціи смотрѣть за тѣмъ, исполняется ли оно или нѣтъ. Какъ вы можете требовать, чтобы Сунодъ фактически запретилъ какому-нибудь торговцу продавать что-нибудь? Если вы хотите воздѣйствовать моральнымъ путемъ, черезъ Сунодъ, вы должны дѣйствовать путемъ извѣстныхъ убѣжденій черезъ тѣхъ же священниковъ. Только такимъ путемъ, мнѣ кажется, можно достичь того, чтобы народъ не покупалъ фальсификаціи, а покупалъ бы настоящія иконы.

К. В. Мощенко. Быть можетъ, Суноду даже неизвѣстно, что его указъ не исполняется. Нужно довести до свѣдѣнія Сунода, что изданное имъ постановленіе до сихъ поръ не исполняется.

И потомъ, причемъ тутъ полиція? Разъ иконы продаются при церквахъ и монастыряхъ, тамъ дѣло не полиціи, а администраціи самихъ монастырей, игуменовъ и пр.

С. А. Сусловъ. Самое главное, чего желательно достигнуть, чтобы картины не поддѣлывались подъ икону. Мы ходатайствуемъ воспретить поддѣлку иконъ, чтобы картины не принимали видъ иконъ. Въ указѣ Сунода имѣются въ виду фирмы Жако и Бонакера, онъ воспретилъ продажу иконъ печатныхъ на жести и штампованныхъ, а о поддѣлкахъ не говорится ни слова, поддѣлки же эти наносятъ большій вредъ, чѣмъ произведенія Жако и Бонакера. Такимъ образомъ, мое желаніе ходатайствовать о томъ, чтобы воспретить поддѣлку картинъ подъ иконы.

г. Ивановъ. И чтобы картины продавались, какъ картины.

С. А. Сусловъ. Затѣмъ третье пожеланіе, чтобы каждая отдѣльная наклеенная картина была цензурована, и каждый покупающій зналъ, что картина прошла черезъ цензуру, и, если онъ хочетъ, покупаетъ и молится на нее, но чтобы не былъ введенъ въ заблужденіе довѣрчивый народъ.

Голосъ. Не все ли равно, онъ купитъ картину или купитъ икону?..

А. Ф. Афанасьевъ. Сказать можно, что угодно, но дѣло въ томъ, что эти картины разсчитаны на явный обманъ, на то, чтобы вѣрующаго неприхотливаго покупателя ввести въ заблужденіе. Онъ покупаетъ не икону, а думаетъ, и ему открыто говорятъ, что это писано по хорошимъ образцамъ. Если же онъ увидитъ, что здѣсь есть цензура, то ясное дѣло—печатная, хотя-бы и масляными красками, но все-таки это просто картина.

М. Г. Малышевъ. Юридически—это дѣйствительно поддѣлка, но фактически можно ли это назвать поддѣлкой? Каждый, кто покупаетъ, понимаетъ, что за 7 копѣекъ нельзя нарисовать икону. Онъ покупаетъ то, что дешевле,—покупаетъ, вполнѣ понимая, что эта икона не написана, а напечатана. Затѣмъ, обращеніе къ Суноду не имѣетъ никакого значенія, потому что всякое запрещеніе предполагаетъ резолютивную часть, предполагаетъ извѣстное наказаніе за нарушеніе.

Если же Сунодъ будетъ воспрещать хотя 100 разъ, но не будетъ въ резолютивной части предполагать за нарушеніе его того или другого наказанія, то я полагаю, ни монастыри, ни частныя лица не перестанутъ продавать подобнаго рода иконы, такъ какъ за это не грозитъ имъ никакое наказаніе.

С. А. Сусловъ. Здѣсь было сказано, что въ этихъ иконахъ нѣтъ поддѣлки и обмана, что ихъ покупаютъ благодаря дешевизнѣ. Но дѣло въ томъ, что за 7 коп. покупаетъ не вѣрующій народъ, а тѣ офени, которые развозятъ ихъ по Россіи и предлагаютъ ихъ не за 7 коп., а за рубль. Это я говорю на основаніи того, что мнѣ приходится выслушивать. Вотъ этотъ родъ поддѣлки (показываетъ) стоитъ 10 копѣекъ, а офени на базарѣ продаютъ его за рубль или за 70 копѣекъ, а вѣдь за 70 коп. можно написать приличный образъ. Народъ покупаетъ и вводится въ обманъ самымъ грубымъ образомъ.

Есть еще такой родъ поддѣлки: берутъ обыкновенный печатный образъ и расписываютъ отъ руки одежду и тѣмъ самымъ показываютъ, что это не картина, а икона,—ясная поддѣлка. Слѣдовательно, мысль изготовленія ввести въ обманъ и взять за нее, какъ за писанную икону, а не какъ за картину.

Н. А. Протопоповъ. Дѣйствительно, стоя на юридической почвѣ мы ничего сдѣлать не можемъ. Но я думаю, что намъ, Съѣзду Художниковъ, возможно сказать свое слово именно въ смыслѣ выясненія того обстоятельства, что иконы Жако и Бонакера являются поддѣлкой. Поэтому я предлагаю наши пожеланія высказать въ слѣдующей резолюціи:

«Принимая во вниманіе, что производство Жако и Бонакера, равно какъ и производство печатныхъ на бумагѣ иконъ, является обманомъ русскаго народа, привыкшаго чтить икону, какъ произведеніе благоговѣйнаго чувства русской души, Съѣздъ Художниковъ считаетъ необходимымъ обратиться въ Св. Сунодъ съ настоящимъ ходатайствомъ о публичномъ настойчивомъ выясненіи Сунодомъ вышеупомянутаго положенія всему духовенству, а черезъ послѣднее и всему русскому народу».

Предсѣдатель. Мнѣ кажется, что можно принять подобную резолюцію.

В. Н. Курицынъ. Я думаю, виноваты не тѣ, кто печатаетъ иконы на бумагѣ, а лица, которыя распространяютъ ихъ. Если мы хотимъ пресѣчь зло, то оно въ рукахъ офеней.

Предсѣдатель. Самое главное—это обманъ, непріятный въ такомъ важномъ духовномъ дѣлѣ. Запрещеніе Св. Сунода было опубликовано, что иконы на жести не могутъ быть продаваемы. Нѣмцы, которые ими торгуютъ, берутъ жесть отовсюду, берутъ коробки изъ подъ сардинъ и печатаютъ на нихъ иконы для православныхъ. Для нѣмца это, можетъ быть, ничего, а для православнаго это непріятно.

В. Н. Курицынъ. Прежде чѣмъ поставить икону въ красный уголъ, вѣдь ее несутъ священнику для освященія. Она можетъ быть освящена или нѣтъ. А разъ она освящена, то народъ чтитъ ее уже, какъ икону. Такъ что, я думаю, такая цензура достаточна.

С. А. Сусловъ. Я хочу сказать два слова въ подтвержденіе Вашихъ словъ. У насъ былъ фактъ такой, который не можетъ не претить каждому религіозному чувству. Случайно въ нашемъ селѣ была въ магазинѣ куплена коробка ваксы. Когда выбрали всю ваксу, тамъ оказался образъ Христа Спаса. Вотъ до чего дошло, что наши русскія священныя изображенія идутъ даже подъ ваксу!

Секретарь. Я прочту заявленія, которыя были сдѣланы присутствующими по поводу доклада. Н. П. Козловъ предлагаетъ воздѣйствовать морально. Полицейскихъ административныхъ способовъ не слѣдуетъ примѣнять, а главнымъ образомъ, дѣйствовать моральнымъ духовнымъ путемъ, чтобы народъ не покупалъ поддѣлку и не принималъ поддѣлку за настоящее. Затѣмъ второе предложеніе Мощенко: довести до свѣдѣнія Сѵнода, что указъ о воспрещеніи торговли печатными образами не исполняется и просить Сѵнодъ принять надлежащія мѣры для исполненія его. Третье предложеніе Афанасьева: желательно не допускать печатныхъ картинъ религіознаго содержанія, поддѣлапныхъ подъ ручную работу, дабы не вводить въ заблужденіе. Четвертое предложеніе Протопопова: *«Принимая во вниманіе, что производство Жако и Бонакера, равно какъ и производство печатныхъ на бумагѣ иконъ является обманомъ русскаго народа, привыкшаго чтить икону, какъ произведеніе благоговѣйнаго чувства русской души, Съѣздъ Художниковъ считаетъ необходимымъ обратиться въ Св. Сѵнодъ съ настоящимъ ходатайствомъ о публичномъ настойчивомъ выясненіи Сѵнодомъ вышеупомянутаго положенія всему духовенству, а черезъ послѣднее и всему русскому народу».*

Н. П. Козловъ. Я присоединяюсь къ резолюціи Протопопова.

Секретарь. Дѣйствительно, эта резолюція обнимаетъ всѣ сдѣланныя заявленія. Тезисы докладчика слѣдующіе: 1) просить Св. Сѵнодъ категорически воспретить торговлю печатными образами и продажу картинъ, поддѣланныхъ подъ икону; 2) допустить наклейку картинъ на доску, но съ тѣмъ, чтобы онѣ не закрывались ризами; 3) чтобы эти картины цензуровались; 4) понизить тарифъ при перевозкѣ иконъ по желѣзной дорогѣ; 5) чтобы безъ согласія автора не пользовались оригиналами.

В. Н. Курицынъ. Я бы предложилъ еще войти съ ходатайствомъ въ Св. Сѵнодъ, чтобы онъ воспретилъ священникамъ освящать печатныя иконы.

Предсѣдатель. Священникъ можетъ ошибиться.

А. Ф. Афанасьевъ. Въ прошломъ собраніи, гдѣ Вы докладывали о классѣ религіозной живописи, я позволилъ себѣ выступить по поводу того, чтобы не допускалась живопись плохого содержанія. Я предлагаю обратиться съ ходатайствомъ, чтобы этотъ классъ, который организуется, обратился въ духовныя инстанціи, чтобы тамъ, по возможности шире было поставлено художественное воспитаніе духовенства, чтобы священники, находясь на мѣстѣ, могли разбираться въ этомъ. Мнѣ кажется, что мы не добьемся никакихъ результатовъ, если не будетъ измѣненія въ художественномъ воспитаніи священниковъ.

г. Пашковъ. Я предлагаю обратиться въ Св. Сѵнодъ, чтобы онъ воспретилъ священникамъ освящать печатныя иконы, потому что народъ чтитъ только тѣ иконы, которыя освящаетъ церковь, и разъ икона не будетъ освящена, она не будетъ имѣть значенія.

Секретарь. Высказывать взглядъ, чтобы обратили вниманіе на необразованность духовенства не совсѣмъ правильно. У насъ есть вопросы общаго характера, по которымъ Съѣздъ можетъ высказываться, но, въ частности, по вопросу объ иконописаніи, объ этомъ говорить невозможно. Форма, предложенная г. Протопоповымъ, обнимаетъ все.

г. Пашковъ. Я не говорю о необразованности, а о томъ, что священникамъ не будетъ разрѣшено освящать всѣ иконы,—здѣсь никакого оскорбленія нѣтъ.

Голосъ. Самое главное запретить продажу печатныхъ иконъ...

Предсѣдатель. Въ виду разнорѣчія, позвольте поставить вопросъ на баллотировку. Кто согласенъ съ предложеніемъ г. Протопопова?

К. В. Мощенко. Я присоединяюсь къ резолюціи Протопопова, но только въ первой ея части. Мнѣ кажется, что вторая часть сужена. Здѣсь два мнѣнія высказано. Одни говорятъ о моральномъ воздѣйствіи, другіе о полицейскомъ. Мы не знаемъ, какое средство воздѣйствія въ рукахъ Св. Сѵнода: моральное или полицейское?

Во второй части резолюціи можно было-бы болѣе сказать: просить Св. Сѵнодъ изыскать мѣры къ дѣйствительному уничтоженію продажи. Будутъ-ли мѣры моральныя или полицейскія—этого мы не знаемъ, но мы думаемъ такъ, что вторая часть должна быть расширена, именно въ такой постановкѣ вопроса: просить Св. Сѵнодъ принять мѣры, какъ моральныя, такъ и полицейскія.

Н. А. Протопоповъ. Я бы согласился съ Вами, если бы Ваше предложеніе практически было осуществимо.

Предсѣдатель. Кто согласенъ съ этимъ предложеніемъ, прошу встать. (Баллотировка. *Принимается резолюція Протопопова*). Теперь докладъ «О реставраціи главнаго купола въ храмѣ Христа Спасителя». Вчера я подробно разсказалъ объ этомъ, но нѣкоторыя детали были мною пропущены.

.....

О РЕСТАВРАЦІИ ВЪ ГЛАВНОМЪ КУПОЛѢ ХРАМА ХРИСТА СПАСИТЕЛЯ ВЪ МОСКВѢ.

Проф. Н. А. КОШЕЛЕВЪ.

(Докладъ прочитанъ Н. П. Козловымъ).

Быстро идетъ къ полному разрушенію изображеніе св. Троицы въ главномъ куполѣ храма Христа Спасителя и нѣтъ никакого сомнѣнія, что пришло время подумать о реставраціи его и всякая медленность поведетъ къ потерѣ безъ возврата такого памятника въ нашей религіозной церковной живописи, повторенія котораго не было ранѣе и, дай Богъ, увидѣть таковой въ близкомъ будущемъ. Поводомъ этого предложенія послужило для меня недостаточное практическое возстановленіе картины Тайной Вечери въ томъ же храмѣ Христа Спасителя на горнемъ мѣстѣ, работы Генриха Семирадскаго. Болѣе 25 лѣтъ смотрѣли охранители художественныхъ сокровищъ храма, какъ пропадала съѣдаемая сыростью картина и едва-едва успѣли снять нѣкоторые признаки головъ, сохранившіеся на штукатурной стѣнѣ. Свѣжесть и ясность живописи погибла, экспрессія лицъ—тоже, и никто не позаботился снять контуры или хотя небольшую копію съ пропадающей картины. Выбравъ исполнителя означенной картины Семирадскаго, не приняли во вниманіе, что наскоро набросанные эскизъ и картонъ Тайной Вечери только связали ему руки и получилась не копія, ибо ее не съ чего было скопировать, и не оригинальное произведеніе, ибо исполнитель связанъ данными картономъ и эскизомъ. Мнѣ кажется, что допустили ошибку, не вспомнивъ участниковъ въ храмѣ—Вл. Маковскаго, Сурикова и Творожникова, которые видѣли оригиналъ Семирадскаго въ дни блеска его окончанія. Имѣя въ виду эту ошибку, считаю долгомъ предупредить ее при дальнѣйшей реставраціи въ главномъ куполѣ храма. Размѣры его сами по себѣ требуютъ особеннаго вниманія.

Главная фигура Бога Отца, въ сидящемъ положеніи—8 саженей и самая маленькая головка въ массѣ окружающихъ облаковъ—$2^1/_2$ арш. Нельзя забывать и сферическую поверхность, на которой художнику придется работать. Словомъ, это трудъ, къ которому надлежитъ приступить съ должной осмотрительностью и полнымъ вниманіемъ.

Такое пожеланіе вызывается еще и тѣмъ, что это единственная работа проф. Алексѣя Тарасовича Маркова и лучшее произведеніе ея исполнителя Крамского. Ежели изъ семи произведеній Семирадскаго жалко было лишиться и одного, то тѣмъ болѣе надо пожалѣть о куполѣ—единственномъ произведеніи проф. Маркова въ храмѣ, и подумать о его сохраненіи. Какъ бывшій участникъ въ исполненіи, я хорошо помню и тѣ матеріалы, какими мы пользовались.

1) Это большой картонъ, хранящійся въ музеѣ Академіи Художествъ. 2) Рисунки всѣхъ деталей (рукъ, головъ и прочее), всѣ работы Крамского, и 3) мѣдная модель купола, которую проф. Марковъ писалъ самъ во все время, пока нами исполнялся куполъ, беря на свою палитру изъ плошекъ тѣ же тона, какими писали въ куполѣ.

Въ музеѣ Академіи Художествъ хранится эскизъ купола Высочайше утвержденный къ исполненію, но онъ не можетъ быть полезнымъ, такъ какъ и тона и частью самая композиція сильно измѣнены. (Апплодисменты).

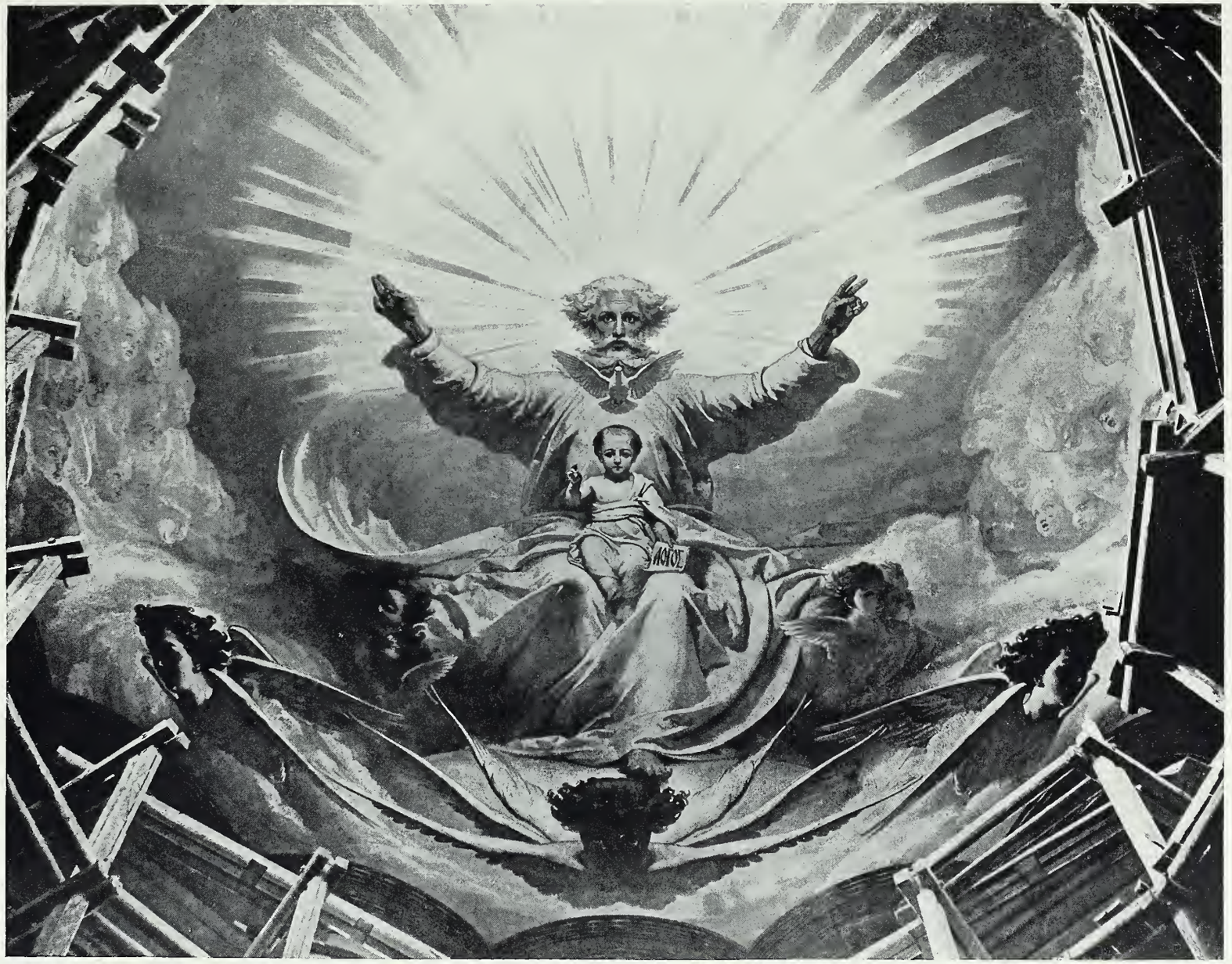
Предсѣдатель. Быть можетъ, кому нибудь явится мысль, что прошло такъ много лѣтъ, и я только теперь говорю объ этомъ, здѣсь въ первый разъ. Это было бы несправедливо, если кто нибудь подумалъ такъ. Когда промыли куполъ и смыли главное его украшеніе, первые слои красокъ, они дали еще возможность остальнымъ слоямъ осыпаться. Такъ вотъ, чтобы не было такого страннаго

мнѣнія, что я докладываю въ первый разъ. Наоборотъ, когда промыли куполъ, я сдѣлалъ заявленіе въ комиссію по устройству храма. Я писалъ въ комиссію, и мои документы о томъ, что я сказалъ, остались тамъ. Будущій историкъ построенія храма увидитъ, что я не молчалъ, но не было случая такъ ясно и громко сказать объ этомъ, какъ я говорю теперь, что куполъ храма Христа Спасителя нуждается въ реставраціи того, что тамъ осталось прекраснаго, въ своемъ родѣ единственнаго произведенія религіозной живописи. А самое главное, тамъ остались еще контуры, и ихъ слѣдуетъ сохранить. Это очень важно. Потомъ будетъ очень трудно сохранить соразмѣрность на этомъ кругломъ куполѣ, тѣмъ болѣе, что это огромная величина. Чтобы вы могли представить, насколько это велико, я разскажу такой случай. Когда мы тамъ работали, то приходили посѣтители и удивлялись, какіе это большіе размѣры. Одному любопытному пришла мысль посмотрѣть, такъ ли велика фигура. Онъ поднялся, подошелъ къ стѣнѣ и поставилъ цилиндръ къ пальцу Саваоѳа. И вотъ, когда онъ приложилъ свой цилиндръ, то мякоть пальца была видна кругомъ цилиндра. Можете себѣ представить, какъ трудно было писать художникамъ такую картину, какъ трудно было распоряжаться такой величиной. Я не знаю, кто хранитель этого храма, кажется, цѣлая комиссія. Можетъ быть, вы знаете, кто?

Н. К. Бодаревскій. Одно время тамъ были В. Васнецовъ и Клавдій Лебедевъ. Я позволю себѣ сказать нѣсколько словъ относительно этого храма. Ко мнѣ обратились еще 10 лѣтъ тому назадъ съ тѣмъ, что моя картина «Перенесеніе мощей Николая Чудотворца» постарѣла, и дѣлали запросъ, могу ли я взять на себя реставрацію этой работы, или указать какого нибудь, кто возьмется, изъ художниковъ. Я отвѣтилъ. Прошло 10 лѣтъ, и въ прошломъ году мнѣ опять сдѣлали запросъ—что это будетъ стоить? Я отвѣтилъ и получилъ отъ комиссіи отвѣтъ, что у нихъ нѣтъ средствъ. Я предлагаю ходатайствовать объ изысканіи средствъ на эту работу, а на куполъ потребуется еще больше денегъ, потому что моя работа сравнительно небольшая.

Предсѣдатель. Я докладывалъ здѣсь почтенному Собранію, что желательно приступить какъ можно скорѣе къ реставраціи и найти средства, чтобы не дать погибнуть такому дорогому произведенію. Деньги художникамъ были заплачены большія. Маркову было заплачено 100.000 рублей, Семирадскому 18.000, Савинскому, 16.000 и за возстановленіе картины Семирадскаго 4.000. Мы въ правѣ пожелать, чтобы поскорѣе возстановили тотъ небольшой остатокъ отъ картины, которая когда-то считалась одной изъ самыхъ знаменитыхъ въ религіозной живописи.

В. Г. Востросаблинъ. Позвольте мнѣ сказать нѣсколько словъ. Не взирая на свой военный мундиръ, я много лѣтъ занимаюсь вопросомъ о стѣнной живописи и сегодня въ Общемъ Собраніи я буду дѣлать докладъ о своемъ изобрѣтеніи, которое, можетъ быть, принесетъ дѣйствительную пользу. Я хотѣлъ обратить ваше почтенное вниманіе на то, что писать художественно и реставрировать не одно и то же, и кто близокъ къ этимъ вопросамъ, можетъ быть, посѣтитъ мой сегодняшній докладъ, тѣмъ болѣе, что я затрагиваю вопросъ о реставраціи храма Христа Спасителя, который вы сейчасъ обсуждаете. Если были написаны иконы, которыя до сихъ поръ не пережили своихъ творцовъ, слѣдовательно, была допущена ошибка. И если опѣ будутъ реставрироваться по той же системѣ, то повторится ошибка, потому что она ясно указываетъ, приблизительно, тотъ срокъ, который эта реставрація можетъ прожить. Поэтому реставрировать живопись должно какимъ нибудь новымъ путемъ. И вотъ, изучая этотъ вопросъ, я хочу указать на тѣ ошибки, которыя были сдѣланы. Въ самомъ дѣлѣ, здѣсь намъ приходится встрѣчаться съ архитекторами и съ художниками. Архитекторъ создаетъ зданія, тѣ стѣны, на которыхъ художникъ пишетъ. Кто виноватъ въ томъ, что живопись эта не держится? Если виноватъ кто-нибудь, такъ это подрядчики и мастера, которые подготовляютъ такой грунтъ, который приходитъ въ разрушеніе. Вотъ этотъ вопросъ весьма важно научно изслѣдовать. Сейчасъ реставрація въ храмѣ Христа Спасителя уже идетъ, реставрируется Успенскій соборъ. Я два года стучу во всѣ двери, дѣлаю спеціальные доклады въ разныхъ учрежденіяхъ, въ Археологическомъ обществѣ, Строгановскомъ училищѣ. Меня благодарятъ, мнѣ апплодируютъ, но съ какимъ-то личнымъ любопытствомъ относятся къ тому, что я сказалъ. И никто не считаетъ своимъ нравственнымъ долгомъ или отвергнуть, или дать вѣру, дать въ жизни ходъ тому, что я говорю. Вопросъ реставраціи у насъ поставленъ на такую же подрядную, интендантскую почву. Самые способы реставраціи, гдѣ и какъ они производятся, закрыты для широкаго обсужденія этого важнаго вопроса. Я говорилъ уже, что болѣе подробно этотъ вопросъ я освѣщу въ сегодняшнемъ засѣданіи, теперь я не смѣю утомлять ваше вниманіе, а скажу только въ общихъ чертахъ, что нововведеніе мое заключается въ смоловосковомъ препаратѣ, которымъ насыщается вата. Казалось бы, что этотъ матеріалъ—воскъ не пользуется никакой популярностью, но ежели вы посмотрите на купола, загрунтованные по моей системѣ, то я думаю, что опытный взглядъ скажетъ, что ежели нельзя сдѣлать точнаго



А. Т. МАРКОВЪ.—«Св. Троица».

Къ докладу Проф. Н. А. Кошелева: «О реставраціи живописи въ главномъ куполѣ храма Христа Спасителя въ Москвѣ».

заключенія, то, во всякомъ случаѣ, онъ долженъ заслуживать вниманія. Я не изыскиваю и не измышляю. Тотъ способъ, который я предлагаю, до нѣкоторой степени освѣщенъ вѣками. Я говорю о помпейской стѣнной живописи. Тамъ воскъ, смола, кирпичъ и песокъ соединялись въ одно цѣлое. Эта живопись долгое время принималась за фресковую живопись. Но теперь ясно опредѣлено, что это не фрески. И вотъ этотъ смоловосковой препаратъ я кладу въ основу грунта, и этотъ же способъ даетъ указаніе на способъ реставрированія. Какъ всѣмъ художникамъ извѣстно, смоловосковой препаратъ по своему химическому составу можно отнести къ высокодоброкачественнымъ матеріаламъ. Между тѣмъ, принимая во вниманіе все то, что есть въ позднѣйшей литературѣ, мы видимъ, что стѣны сначала просмаливались, затѣмъ накладывался смоловосковой грунтъ, пропускали струю горячаго воздуха, накладывали грунтъ, на которомъ краски держались крѣпко. Вотъ сегодня, если кто интересуется этимъ докладомъ, мнѣ было бы очень пріятно, чтобы критически отнеслись къ нему.

Предсѣдатель. Я думаю, что мы всѣ съ удовольствіемъ выслушаемъ Вашъ докладъ, но я хочу сказать на высказанную Вами мысль, что слѣдуетъ подходить къ реставраціи съ большимъ или меньшимъ вниманіемъ. И вотъ именно къ картинѣ Семирадскаго я считаю, что подошли люди невнимательно. Потому что ожидать въ продолженіи 30 лѣтъ, какъ картина исчезаетъ, это, конечно, полное невниманіе. Если бы тогда обратили вниманіе и приняли мѣры, тогда, быть можетъ, не пропали зря деньги, которыя были затрачены. Но главнѣйшая задача сейчасъ заключается въ томъ, что разрушается огромная, прекрасная картина «Святая Троица» и главный куполъ храма. Живопись почти исчезла, остались только мелкія, небольшія части. Можетъ быть, высшее духовенство или другія лица рѣшатъ написать въ этомъ куполѣ какое-нибудь другое изображеніе, но я говорю о томъ, что если останется по счастливому соглашенію все, какъ теперь, то необходимо сохранить и восполнить то, что тамъ цѣло. Какъ это сдѣлать? Можетъ быть сдѣлать по способу, который Вы указываете, но можетъ быть оставить прежній способъ? Здѣсь обсуждается вопросъ о необходимости возможно скорѣе припять мѣры къ тому, чтобы осталось это дорогое изображеніе. Вотъ что я имѣю въ виду въ своемъ докладѣ.

В. Г. Вострасаблинъ. Я не съ критикой Вашего доклада выступилъ, а только воспользовался случаемъ, чтобы указать новый путь, дать новый способъ подготовки стѣнъ подъ живопись.

г. Пашковъ. Теперь образована комиссія по реставраціи храма Христа Спасителя. Дѣло въ томъ, что тамъ, кажется, производились мелкія пробныя работы. Были приглашены мастера, производились пробы, но что они сдѣлали, публикѣ неизвѣстно, а извѣстно только одной комиссіи. Кажется сейчасъ составляется смѣта на реставрацію всего собора. И я хотѣлъ сказать о томъ, что было бы желательно войти съ предложеніемъ, чтобы Академія объявила конкурсъ на тѣ работы, которыя тамъ будутъ сдѣланы, чтобы онѣ не были произведены интимнымъ способомъ, чтобы не было испорчено то, что сохранилось, какъ Вы сказали, какъ это было, когда промыли куполъ и все смыли.

Предсѣдатель. Архитекторы рѣшили, что надо смести пыль. Когда были закончены работы, рѣшили, прежде чѣмъ разобрать лѣса, промыть куполъ. Надо вамъ сказать, что работа производилась въ храмѣ при очень слабомъ свѣтѣ. Въ два ряда составленные лѣса дѣлали большую темноту. А самый куполъ былъ плотно заставленъ досками. И только въ серединѣ было отверстіе въ 3—4 вершка, которое давало слабый свѣтъ. И при такомъ свѣтѣ мы писали. Затѣмъ стали снимать пыль прачки, правда, это были прачки бородатыя, потому что промывка была сдана съ торговъ какому-то подрядчику. Тамъ былъ одинъ художникъ, который опредѣлилъ стоимость промывки купола въ 5.000 рублей, но комиссія нашла мастера, который промылъ за 1.000 рублей, и такъ усердно промылъ, что смылъ совсѣмъ всю живопись.

г. Пашковъ. Я вотъ хотѣлъ сказать, что было бы желательно, чтобы комиссія пригласила тѣхъ художниковъ, которые тамъ работали, какъ Вы, напримѣръ, Бодаревскій и другіе. Они знаютъ систему, какъ было написано, и имъ будетъ легче указать, какъ это сдѣлать.

Предсѣдатель. Если почтенному Собранію угодно будетъ принять Ваше мнѣніе, мы внесемъ такое предложеніе. Но вѣдь Семирадскаго реставрировали или поддѣлывали, не спросивъ ни меня, ни г. Бодаревскаго, ни Сурикова, ни Маковскаго.

А. Ф. Афанасьевъ. Я позволю себѣ сказать относительно картины Семирадскаго, что когда эту картину дали реставрировать Савинскому, то его поставили въ такія рамки, которыхъ онъ долженъ былъ держаться, такъ что получилась не самостоятельная работа, и не реставрація. Для заботъ о сохраненіи этихъ картинъ существуетъ комиссія изъ духовенства, и тамъ неоднократно поручались работы простымъ подрядчикамъ, подчасъ вовсе малярамъ. Эти господа въ своихъ измышленіяхъ дошли до того, что одно время возникла даже большая полемика въ печати, писали, просили спасти, вырвать изъ варварскихъ рукъ эту чудную картину.

В. Т. Георгіевскій. Я позволю себѣ сказать нѣсколько словъ. Въ прошломъ году я былъ въ Кіевѣ и видѣлъ, что духовенство Кіевскаго Владимірскаго собора производитъ то же самое съ картинами Васнецова и другихъ художниковъ, которые расписывали соборъ. Мнѣ пришлось увидѣть, что на самой главной картинѣ, алтарной Богоматери, сѣла паутина съ грязью, какъ разъ у носа Младенца. Поставили лѣстницу и шваброй сняли паутину самымъ варварскимъ образомъ.

Тогда же писали въ газетахъ, что одинъ кіевскій сотрудникъ, пришедши однажды въ соборъ, увидѣлъ, что какой-то маляръ подмалевываетъ оригиналъ Виктора Михайловича. Поднялась большая тревога въ газетахъ.

«Ну, что же тутъ такого?» говорили имъ. «Стерли богомольцы, лазивши. Онъ поправлялъ только». Словомъ, нашли нормальнымъ и отнесли такую поправку къ заботливости объ украшеніи храма и сохраненіи этого художественнаго произведенія В. М. Васнецова самымъ наивнымъ образомъ. Тогда въ печати возмущались поступками людей, которые на нашихъ глазахъ такъ не церемонились съ картинами великихъ художниковъ, которые расписывали храмъ Христа Спасителя, Владимірскій соборъ и др. Не слѣдуетъ ли намъ, нашему Отдѣлу объ охранѣ русской художественной старины войти съ какимъ-нибудь вполнѣ серьезнымъ и категорическимъ предложеніемъ, которое застраховало бы картины знаменитыхъ мастеровъ и художниковъ отъ подобнаго халатнаго отношенія со стороны причта собора или вообще тѣхъ лицъ, которыя приставлены къ этимъ памятникамъ.

Предсѣдатель. Здѣсь вопросъ какъ разъ объ этой охранѣ. Помогите намъ!

В. Т. Георгіевскій. Я помню, что въ газетахъ тогда по поводу инцидента съ оригиналомъ Васнецова въ Владимірскомъ соборѣ было замѣчаніе, что необходимо въ такихъ соборахъ, какъ храмъ Христа Спасителя въ Москвѣ, Владимірскій соборъ въ Кіевѣ, храмъ Воскресенія, образовывать особыя комиссіи, постоянно дѣйствующія при храмѣ. Въ составѣ этихъ комиссій непремѣнно должны быть одинъ художникъ и одинъ архитекторъ. Эти комиссіи должны быть собираемы, по мѣрѣ надобности, каждый разъ, когда что-нибудь случится, когда явится потребность въ обсужденіи того или другого вопроса о состояніи храма въ архитектурномъ или художественномъ отношеніи. Эта идея, встрѣченная весьма сочувственно, не осуществилась, потому что сейчасъ же возникъ вопросъ о вознагражденіи, и конечно пошли разговоры: «откуда взять эти средства» и т. д., словомъ, ничего не вышло. Но мнѣ кажется, что такой соборъ, какъ Владимірскій, достаточно имѣетъ своихъ средствъ, чтобы обезпечить оплату хотя бы каждаго засѣданія, которое предсѣдатель нашелъ нужнымъ собрать. Если бы была установлена разовая плата, или если бы, напримѣръ, было присвоено членамъ какое-нибудь почетное званіе, то мѣстныя художественныя силы съ удовольствіемъ приняли бы работу на себя, и такимъ образомъ явились бы естественными хранителями художественныхъ сокровищъ того или другого храма.

Предсѣдатель. При храмѣ Христа Спасителя, въ комиссіи, которая охраняла художественныя сокровища, были художники. Но мнѣ кажется нужно было бы поставить тамъ художника въ положеніе отвѣтственнаго лица. Характеръ комиссій извѣстенъ. Тамъ, гдѣ комиссія, никто не отвѣчаетъ, значитъ, можно ничего не дѣлать.

Комиссія, которая рѣшила промыть куполъ въ храмѣ Христа Спасителя, отлично знала, что она смыла. Сдала другой комиссіи, которая приняла, тоже зная, что она приняла смытый куполъ, и до сихъ поръ зная, что эта смытая живопись все болѣе и болѣе увеличивается, ничего, кромѣ словесныхъ мѣръ, не принимала. «Нѣтъ денегъ!» Развѣ можетъ оставаться такой важный храмъ безъ средствъ? Въ заключеніе я ничего больше не могу сказать, кромѣ пожеланія, чтобы приняли мѣры къ реставраціи храма.

И. П. Козловъ. Насколько я знаю, храмъ Христа Спасителя и Исаакіевскій соборъ съ прошлаго года находятся въ вѣдѣніи Св. Сунода.

Секретарь. Мы говоримъ все время о памятникахъ старины, которые разрушаются; по этому поводу неоднократно возникали дебаты, и въ этомъ направленіи что нибудь дѣлается, но мнѣ кажется, что намъ слѣдуетъ попутно съ охраной памятниковъ старины подумать и о памятникахъ современныхъ, которые черезъ нѣкоторое время тоже могутъ придти въ состояніе разрушенія. Я полагаю, что попутно съ проектомъ объ охранѣ памятниковъ старины нужно внести проектъ объ охранѣ памятниковъ искусства, которые создаются въ настоящее время. Чтобы памятники такіе, какъ Исаакіевскій соборъ, храмъ Владиміра, храмъ Христа Спасителя, были зарегистрированы, чтобы къ нимъ никто не смѣлъ прикасаться. По моему, надо въ проектъ объ охранѣ памятниковъ старины внести охрану искусства вообще, и искусства современнаго.

А. Ф. Афанасьевъ. На Общемъ Собраніи этотъ вопросъ былъ возбужденъ. Разбиралось рѣшеніе Думы относительно не совсѣмъ удачнаго названія «охраны памятниковъ старины». Не старину надо охранять, а памятники старины, искусства.

Вопросъ, который Вы затронули, уже получилъ свое теченіе и идетъ.

Секретарь. Тамъ сказано «охрана памятниковъ искусства старины, охрана памятниковъ древности», а о другомъ не сказано.

Предсѣдатель. Я одно только прибавляю. Всѣ эти комиссіи очень хороши, если только въ нихъ будутъ люди. Но все-таки, мнѣ кажется, что принявъ во вниманіе россійское тяжкодуміе, слѣдуетъ, чтобы эта комиссія, которая будетъ назначена заботиться объ охранѣ художественныхъ произведеній храмовъ, отвѣчала за дѣло. Нужно просить, чтобы комиссія эта не только охраняла, но и усердно и честно охраняла. Я опять обращаюсь къ картинѣ Семирадскаго. Сначала не было денегъ. Но, наконецъ, онѣ нашлись. Но вѣдь то, что пропало, пропало безвозвратно!

В. Т. Георгіевскій. Во время послѣдняго посѣщенія Владимірскаго собора въ Кіевѣ, я обратилъ вниманіе на картину В. М. Васнецова въ барабанѣ купола. Она начинаетъ уничтожаться. Почернѣла, появилась масса трещинъ, краски начинаютъ выгорать, линяютъ. Съ ней что-то дѣлается.

С. А. Сусловъ. Позвольте сказать нѣсколько словъ. Я боюсь, что если будутъ назначены комиссіи по охранѣ, то онѣ дѣлать ничего не будутъ. Нужно было бы въ этихъ комиссіяхъ имѣть отвѣтственнаго предсѣдателя, но мнѣ думается, не нашлось бы предсѣдателя, который бы взялъ на себя отвѣтственность по охранѣ. Затѣмъ мнѣ пришлось услышать сейчасъ, что храмъ Христа Спасителя въ Москвѣ и Владимірскій въ Кіевѣ находятся въ вѣдѣніи Св. Сунода. Я думаю, что тотъ или другой храмъ есть достояніе народа, создавшаго его трудомъ и умомъ даннаго вѣка, въ которомъ построенъ этотъ храмъ, и долженъ быть не достояніемъ Сунода, а всего народа и поэтому не частныя комиссіи нужны, а общегосударственный присмотръ за ними. И, мнѣ кажется, нужно возбудить пожеланіе, чтобы организовалось такое Общество, которое охраняло бы какъ древнюю старину, такъ и всѣ новые современные памятники, потому что они будутъ дороги новому поколѣнію.

Н. П. Козловъ. Мнѣ кажется, что главный надзоръ, главная отвѣтственность за охрану памятниковъ искусства и старины должна находиться на Академіи Художествъ. И основное положеніе настоящаго доклада именно таково, чтобы войти въ Академію съ ходатайствомъ, чтобы сама Академія назначала комиссію, или послала своего представителя въ ту комиссію, которая возьметъ на себя реставрацію. Мнѣ кажется, это лучшая гарантія, это лучшій успѣхъ. Отдѣльныя комиссіи, какъ вы говорили, не представляютъ того значенія, у нихъ нѣтъ той компетенціи, какъ у Академіи Художествъ.

С. А. Сусловъ. Я вполнѣ присоединяюсь къ Вашему мнѣнію. Дѣйствительно, такая отвѣтственность должна лежать на Академіи Художествъ.

Секретарь. Академія не только въ правѣ, но и обязана охранять.

Предсѣдатель. Академія Художествъ знала, отлично знала, однако, что существуетъ нѣсколько прекрасныхъ живописцевъ, которые видѣли картину Семирадскаго въ первый день окончанія, и ни къ кому изъ нихъ не обратилась.

Н. К. Бодаревскій. Когда картина «Тайная Вечеря» начала портиться, Семирадскій, живя въ Римѣ обратился ко мнѣ: не возьмусь ли я за возстановленіе и сколько это будетъ стоить...

Предсѣдатель. Тѣмъ болѣе странно, что поручили возстановлять эту картину человѣку, который никогда ее не видѣлъ.

Н. П. Козловъ. Я предлагаю принять слѣдующую резолюцію: 1) передать докладъ въ Академію Художествъ и просить, чтобы Академія приняла на себя заботу о реставраціи картины «Св. Троица» въ храмѣ Христа Спасителя, чтобы она приняла на себя главное руководство при производствѣ самой реставраціи, выбравъ исполнителей, могущихъ передать, по возможности, самый оригиналъ; 2) просить Академію также принять на себя заботу о сохраненіи художественной росписи и въ другихъ храмахъ, представляющихъ цѣнные памятники религіознаго искусства. Желательно, чтобы при реставраціи религіозной живописи были приняты всѣ техническіе пріемы, гарантирующіе большую долговѣчность картинъ.

Предсѣдатель. Возраженій не имѣется?

В. Т. Георгіевскій. Я просилъ бы добавить о томъ, что было въ кіевскихъ газетахъ относительно варварскаго обращенія съ картиной Васнецова. Это было общее возмущеніе. Я помню, объ этомъ долго говорили. Печать, и мѣстная и столичная, очень волновалась по поводу такого обращенія съ произведеніями Виктора Михайловича.

Предсѣдатель. Въ жизни всегда бываетъ такъ: одному большое счастье, другому ничего. Несомнѣнно, большое счастье выпало на долю Васнецова, о немъ такъ много говорятъ, несомнѣнно за его талантъ, потому что это очень большой русскій человѣкъ, большой русскій талантъ. Но я не знаю, почему храмъ Христа Спасителя, такой трудный по исполненію, съ такимъ исполненіемъ

картинъ, не возбуждаетъ такого сочувствія, такого сожалѣнія объ его уничтоженіи? Это странно. И вотъ, одному обременяютъ голову вѣнцами, а другому ничего не даютъ. Можетъ быть, я нѣсколько рѣзко выражаюсь, но мнѣ грустно, что отдаютъ все одному, отнимая отъ другого. Художественные труды въ храмѣ Христа Спасителя достойны полнаго вниманія.

А. Ф. Афанасьевъ. Мнѣ кажется, надо было бы провести какимъ-нибудь способомъ въ жизнь желаніе лицъ, которыхъ близко интересуетъ судьба тѣхъ или другихъ памятниковъ искусства.

Во первыхъ, чтобы не такъ безцеремонно обращались съ памятниками, которые существуютъ, а затѣмъ, если приступаютъ къ видоизмѣненію или реставраціи, то не иначе, какъ съ согласія тѣхъ лицъ, которыхъ это очень близко касается, а касается это только авторовъ.

Секретарь. (Читаетъ резолюцію Козлова). Резолюція принимается.

.....

О ЖЕЛАТЕЛЬНОСТИ ОСОБЕННО ЦѢННЫЯ ВЪ ХУДОЖЕСТВЕННОМЪ ОТНОШЕНІИ ИКОНЫ НЕ ПОКРЫВАТЬ РИЗАМИ.

Проф. Н. А. КОШЕЛЕВЪ.

(Докладъ прочитанъ Н. П. Козловымъ).

Съ первыхъ дней на Руси христіанской возникъ обычай украшать храмъ Божій лучшимъ, что можетъ человѣкъ вѣрующій дать и сдѣлать. Въ частности, развитъ обычай украшать чтимыя иконы вѣнцами, привѣсами и даже полными ризами, т. е. покрывая все изображеніе, лишь мѣстами оставляя прорѣзи для лица, рукъ и ногъ, если послѣднія не одѣты въ обувь. Имѣя въ виду, что наши знаменитые художники много исполняли иконъ и въ столицахъ, и въ провинціи, то желательно бы было сохранить ихъ, т. е. которыя особенно удачны и художественно прекрасны. Вѣдь крайне печально было бы видѣть подъ ризою икону изящнаго нашего Боровиковскаго, Брюни и другихъ. Не оскорбляя высокаго чувства вѣры и религіозности жертвователей, очень желательно принять мѣры къ охраненію такихъ иконъ отъ покрытія ризами и вѣнцами. На эту мысль, конечно не новую, навелъ меня слѣдующій случай. Въ городѣ, гдѣ я провелъ дѣтство, въ одномъ изъ приходскихъ храмовъ находилось 12 большихъ иконъ работы Академика Турина, художника, жившаго въ царствованіе Императоровъ Александра I и Николая I. Прекрасная, изящная манера письма, тонкій вкусъ и строгій рисунокъ, лица съ прекраснымъ выраженіемъ,—это была драгоцѣнность художественная! Но вотъ избранъ былъ старостой новый человѣкъ, усердный, ретивый; ему пришла мысль покрыть всѣ 12 большихъ иконъ ризами, мѣдными, съ позолотой, и стало ярко, но грубо. Грустно за порчу прекрасныхъ иконъ. Городъ, о которомъ говорю, Арзамасъ, гдѣ когда-то была славная живопись академика Ступина. Имѣются въ городѣ и работы Ступина самого и тоже не уцѣлѣвшія отъ украшенія вѣнцами и пр. Подобныхъ украшеній не избѣжали и столичные храмы, есть они и въ Москвѣ, и въ Петербургѣ, напримѣръ, въ Казанскомъ соборѣ и другихъ храмахъ.

Къ охраненію изящныхъ произведеній Академія Художествъ должна прилагать всѣ свои усилія, а также и взять на свое попеченіе заботу о сохраненіи художественныхъ иконъ, о порчѣ ихъ несоотвѣтственными ризами, вѣнчиками и т. п.

В. Т. Георгіевскій. Предложеніе почтеннаго Профессора нельзя не привѣтствовать особенно горячо. Дѣйствительно, ничто такъ не измѣняетъ икону, какъ ризы, вошедшія въ употребленіе въ исходѣ XII столѣтія. Въ особенности, глухія ризы, которыя оставляютъ мѣсто только для лика и для рукъ, для обнаженныхъ частей. Помимо того, что это обезображиваетъ изображеніе, которое эти ризы покрываютъ, но, главнымъ образомъ, эти ризы являются губителями живописи иконъ. Во-первыхъ, губится художественное изображеніе иконы, потому что эти ризы приколачиваются гвоздями непосредственно къ самой доскѣ, и, слѣдовательно, портится живопись. Во-вторыхъ, что особенно ужасно, наглухо закрывая отъ дѣйствія воздуха и свѣта, икону подвергаютъ такимъ образомъ разрушенію, потому что нѣтъ доступа воздуху. Поэтому, если является плѣсень или испарина, когда въ храмѣ

очень жарко, или сырость,—левкасъ, грунтъ, на которомъ написана икона, начинаетъ вздуваться, трескается и осыпается, и икона гибнетъ. И вотъ, эти ризы являются главнымъ виновникомъ гибели очень многихъ цѣнныхъ художественныхъ произведеній, въ особенности, древнихъ иконъ. Въ сущности, украшеніе иконъ глухими ризами явленіе не древнее, не освященное вовсе церковью. Если мы обратимся къ исторіи, то увидимъ, что украшеніе иконъ сплошными ризами—это явленіе сравнительно недавняго времени. Мы знаемъ, что въ древности украшеніемъ иконы служила рамка, ободокъ, или вѣрнѣе, окладъ, то-есть только рамка, въ которую вставлялась икона. Вѣдь наши иконы, какъ и въ Византійской церкви, въ сущности, составляли родъ портретной живописи. И какъ всѣ древніе портреты, египетскіе напримѣръ, вставлялись въ рамку овальной или квадратной формы; эти рамки украшались золотомъ, серебромъ и различными металлами—такъ и наши иконы стали украшаться именно этими рамками. Затѣмъ уже начали украшать и само изображеніе, но не ранѣе, какъ въ XI—XII вв., при этомъ все-таки икона сама ризой не закрывалась. Живопись всегда оставалась открытой, покрывалось именно оплечье и фонъ, и то не весь, а только часть. Но затѣмъ въ XVIII столѣтіи у насъ, въ Россіи, стали появляться глухія ризы, которыя въ настоящее время сплошь закрываютъ иконы, и производятъ антихудожественное впечатлѣніе. Закрываютъ живопись, все то художественное, что есть въ иконѣ, дѣлаютъ безобразнымъ иконостасъ и, въ концѣ концовъ, кромѣ того, способствуютъ скорой гибели иконъ. Я горячо привѣтствую предложеніе проф. Кошелева относительно необходимости бороться съ этимъ обычаемъ. И мнѣ казалось бы самымъ лучшимъ войти съ ходатайствомъ въ Святѣйшій Сунодъ, просить его разъяснить всѣмъ этимъ ревнителямъ украшенія храмовъ иконами, чтобы жертвователи украшали иконы окладами, но чтобы эти оклады касались только ободковъ, оплечья, и только.

Предсѣдатель. Мнѣ кажется, что Вы правильно поняли. Я бы даже такъ сказалъ: если бы васъ привести въ Дрезденской галлереѣ въ комнату Мадонны Сикстинской и тамъ вы увидѣли бы закрытое изображеніе, я думаю, вы упали бы въ обморокъ. А у насъ ни одинъ владыка не сдѣлалъ бы возраженія, если бы вздумали одѣть ризу на иконы Брюллова или Басина. Вотъ, противъ этого антихудожественнаго, грубаго обычая я и возражаю.

А. Ф. Афанасьевъ. Исторія этой ризы такова. У насъ очень давно на Руси существовала теремная жизнь. Эта теремная замкнутая жизнь не давала возможности самостоятельно развиваться, отсюда все воспитаніе носило чисто религіозно-нравственный характеръ. Женщины воспитывались въ чисторелигіозномъ духѣ, онѣ могли вышивать узоры для церкви, дѣлать различныя вышивки, сюжеты брались не изъ обыденной жизни, а религіозной. Отсюда—чудные памятники XIII, XIV, XV вѣковъ и они являются прототипомъ тѣхъ неуклюжихъ ризъ, которые мы и имѣемъ сейчасъ. Когда сама живопись заявила свои права въ этой области, тогда надобность въ вышиваніи болѣе или менѣе отпала, и женщины, выйдя изъ теремовъ въ концѣ XVII в., уже избѣгали этихъ религіозно-духовныхъ вышиваній и стали заниматься чисто свѣтскими удовольствіями. Не такъ давно появились ревнители, жертвователи иконъ. Среди нихъ были купцы. А при ихъ-то капиталахъ они стали дѣлать ризы золотыя, потомъ серебряныя, стали дѣлать мѣдныя неуклюжія, грубыя, подчасъ не только не вызывавшія религіозное чувство, а даже отвратительныя ризы, которыя можете встрѣтить не только въ провинціи, а даже въ столицахъ, въ Москвѣ и Петербургѣ. Если эти ризы могутъ служить украшеніемъ для церкви, то почему же не пойти дальше? Вѣдь дѣлаютъ такъ, что все закрыто, написано только лицо, или часть руки, или только пальцы, очень часто не приходящіеся даже на мѣстѣ. Такъ не лучше ли пойти дальше и сдѣлать образъ изъ металла? Тогда была бы цѣль сдѣлать подобіе рельефа. Теперь, когда живопись завоевала права, всякое желаніе украшать ризами не имѣетъ мѣста. Здѣсь есть какой-то занавѣсъ, за который можно прятаться неумѣлому художнику и плохое исполненіе закрыть ризой. Мнѣ лично приходилось видѣть, какъ какой нибудь усердный жертвователь, заказываетъ икону вмѣстѣ съ ризой не иконописцу, а въ лавкѣ, гдѣ торгуютъ металлическими украшеніями, гдѣ дѣлаютъ паникадилы, ризы, и вотъ этотъ господинъ, желая съэкономить извѣстную долю своихъ доходовъ, заказываетъ написать только ручку да лико.

Предсѣдатель. На Руси было много прекрасныхъ живописцевъ—Боровиковскій, Шебуевъ и много другихъ. И богатые помѣщики заказывали имъ образа. Цѣлы ли онѣ до сихъ поръ, я не знаю, но надо пожелать, чтобы онѣ сохранялись и возстановить ихъ во всей цѣлости, не закрывая ихъ золотыми ризами. То несчастье, о которомъ мы говоримъ, существуетъ на Руси и получило всѣ права гражданства.

Проф. Н. И. Веселовскій. По существу я ничего не имѣю возразить. Я вполнѣ сознаю, что нѣтъ никакихъ основаній покрывать живопись и скульптуру. Я просилъ слова, чтобы сдѣлать маленькую поправку къ сообщенію В. Т. Георгіевскаго. Онъ говорилъ, что украшеніе иконъ сплошными золотыми ризами—это

обычай новаго времени, что въ древности покрывалось только поле или фонъ. Археологическія данныя не подтверждаютъ этого, а наоборотъ, показываютъ, что обычай украшать иконы золотыми предметами существовалъ очень давно. Такъ, лѣтъ 6 тому назадъ, точно не знаю, былъ найденъ въ Кіевской губерніи кладъ золотыхъ вещей, между прочимъ, одна пата перегородчатой эмали. Тамъ въ серединѣ Денсусъ, Борисъ и Глѣбъ, архангелы Михаилъ и Гавріилъ. Этотъ медальонъ, можетъ быть, прибивался на икону, и вещи эти находятся теперь въ Императорскомъ Эрмитажѣ. Были найдены еще другія украшенія, которыя тоже прибивались на иконы. Поэтому этотъ обычай не такъ новъ, какъ думаютъ, онъ болѣе древній.

Предсѣдатель. Здѣсь вопросъ, главнымъ образомъ, идетъ о томъ, чтобы художественныя по своему достоинству образа не портить ризами.

Проф. Н. И. Веселовскій. Я это знаю. Я только хотѣлъ привести историческую справку.

В. Т. Георгіевскій. Я нахожу добавленіе Профессора правильнымъ. Дѣлая здѣсь краткій историческій обзоръ развитія обычая украшать иконы ризами, я позволилъ себѣ нѣсколько не точно обобщить. Совершенно вѣрно, что на Кавказѣ былъ обычай покрывать всю икону ризой сплошь даже въ XII—XIII столѣтіяхъ. Я это упустилъ изъ виду, потому что это не входило въ задачу обсужденія нашего Отдѣла. Обобщилъ это потому, что у насъ на Руси покрывать иконы сплошь ризами, дѣйствительно, повсемѣстно вошло въ обычай въ XVIII столѣтіи.

Проф. Н. И. Веселовскій. Обычай этотъ вызванъ тѣмъ, что живопись на иконѣ темная и ее нельзя разобрать, вотъ почему стали украшать ризами.

С. А. Сусловъ. Совершенно вѣрна Ваша мысль о томъ, что ризы искажаютъ художественную форму того или другого изображенія и совершенно вѣрно, что ризы разрушаютъ все подъ собою. Мы—люди, болѣе или менѣе знающіе въ этомъ дѣлѣ, собрались здѣсь и говоримъ, что это наноситъ вредъ, во-первыхъ, съ той точки зрѣнія, что икона подъ ризой разрушается; во-вторыхъ, надѣвая ризу, обезображиваютъ форму. Какое же намъ вынести пожеланіе. Мнѣ кажется, слѣдующее: предать гласности, что въ нашемъ Отдѣлѣ порѣшили не покрывать иконъ ризами для того, чтобы не нарушать художественной формы и не разрушать ее. Заставить силой нельзя, но когда мы скажемъ, что это вредно, то, можетъ быть, и послушаютъ, можетъ быть, отстанутъ отъ обычая, къ которому привыкли вѣками.

Предсѣдатель. Не оскорбляя религіознаго чувства жертвователей, надо сохранить только тѣ художественныя произведенія, которыя дороги по своему художественному достоинству. Не всѣ же образа такъ превосходны, чтобы лишить всѣхъ жертвователей возможности украшать ихъ. Я думаю, что то учрежденіе, которому будетъ поручено охранять памятники искусства старины, возьметъ эту заботу на себя.

В. Т. Георгіевскій. Я предложилъ бы слѣдующую резолюцію: *обратиться въ Св. Сѵнодъ съ ходатайствомъ разъяснить духовенству, чтобы иконы въ иконостасахъ и вообще, покрывались лишь окладами, которыми украшаются края иконы и фонъ, а не сплошными ризами, отъ которыхъ гибнетъ живопись иконъ, тѣмъ болѣе, что обычай украшенія иконъ ризами не утвержденъ церковными канонами, а украшенія иконъ глухими и сплошными ризами есть явленіе позднѣйшее.* Въ древности съ большимъ вниманіемъ относились къ иконописи, и на древнихъ иконахъ, большею частью, закрывалось ризой только оплечье иконъ, но не сама икона.

(Резолюція принята).

Засѣданіе 31-го декабря 1911 г., утромъ.

Предсѣдатель: Графъ П. С. ШЕРЕМЕТЕВЪ.

1. В. Т. Георгіевскій: «Фрески Ѳерапонтова монастыря».

ѲЕРАПОНТОВЪ МОНАСТЫРЬ И ЕГО ПАМЯТНИКИ ИСКУССТВА.

В. Т. ГЕОРГІЕВСКІЙ.

счезновеніе памятниковъ нашей родной художественной старины—явленіе печальное и общеизвѣстное. Цѣлыя эпохи въ исторіи нашего русскаго искусства благодаря этому не выяснены, не обслѣдованы и не изучены, и это неминуемо должно печально отразиться на культурныхъ успѣхахъ и на состояніи нашего искусства.

Любовь къ родной художественной старинѣ, замѣтно проявляющаяся въ послѣднее время повсюду, въ особенности къ произведеніямъ искусствъ, носящимъ на себѣ печать національнаго генія, даетъ надежду на лучшее будущее. И въ этомъ отношеніи особенно дороги начинанія русскаго общества, направленныя на изученіе русской старины и ея памятниковъ.

Съ глубокимъ сознаніемъ важности для русской культуры охраны отъ гибели художественныхъ произведеній и памятниковъ старины, многіе стали, по мѣрѣ силъ, бороться прежде всего, съ равнодушіемъ публики къ этимъ памятникамъ искусства, къ этому культурному наслѣдію прошлаго и беречь ихъ отъ гибели и разрушенія. Къ этимъ цѣнителямъ культуры мы и обращаемся со своимъ докладомъ, желая обратить особое вниманіе ихъ на замѣчательнѣйшій въ исторіи русскаго искусства памятникъ русской архитектуры и живописи—Ѳерапонтовскій храмъ въ Новгородской губерніи, въ Ѳерапонтовомъ монастырѣ, постройки конца XV в., съ высокохудожественными фресками 1500—1502 года, коему грозитъ въ ближайшемъ будущемъ неминуемая гибель и разрушеніе, если и русское общество, и правительство не поспѣшатъ съ реставраціей этого драгоцѣннаго памятника искусства.

XV в. въ исторіи русскаго искусства слишкомъ мало разработанъ наукой, между тѣмъ время это весьма интересно во многихъ отношеніяхъ. Тѣ живыя силы, какія на Западѣ опредѣляли художественную жизнь и вызывали въ ней характерныя явленія, получившія названіе «Возрожденія», нашли свой отзвукъ и на Руси въ Новгородской области, которая, благодаря благопріятнымъ условіямъ своей политической жизни въ XV в., не была чужда культурнымъ вліяніямъ Запада того времени. Разрушенные, къ сожалѣнію, временемъ и варварскими реставраціями, памятники русскаго искусства того времени почти всѣ исчезли, и тѣмъ драгоцѣннѣе для науки и искусства и исторіи русской культуры тѣ немногія произведенія русской архитектуры и живописи, которыя чудомъ уцѣлѣли отъ разрушенія. Къ числу ихъ принадлежитъ и Ѳерапонтовскій храмъ Рождества Богородицы, съ его художественными фресками XV вѣка.

Ѳерапонтовъ монастырь, бѣдный, затерявшійся среди озеръ и мелкихъ холмовъ обширнаго Бѣлозерскаго края, мало кому извѣстенъ и, благодаря отдаленности отъ желѣзныхъ дорогъ, рѣдко видитъ въ стѣнахъ своихъ любознательныхъ паломниковъ. Придя въ упадокъ послѣ четырехвѣковаго существованія, въ концѣ XVIII в., онъ былъ закрытъ, и въ 1798 г. обращенъ въ приходскую церковь, и лишь въ послѣднее время, благодаря настойчивости и энергіи настоятельницы Леушинскаго монастыря Новгородской губ., игумени Таисіи, снова возстановленъ и изъ приходской церкви сдѣланъ женскимъ монастыремъ.

Ѳерапонтовъ монастырь основанъ въ концѣ XIV в. преподобнымъ Ѳерапонтомъ, другомъ и сподвижникомъ преподобнаго Кирилла Бѣлозерскаго. Ѳерапонтовъ монастырь былъ около 400 лѣтъ однимъ изъ важныхъ культурныхъ и религіозно-просвѣтительныхъ центровъ въ здѣшнемъ Бѣлозерскомъ краѣ, наряду съ сосѣдними монастырями—Кирилла Бѣлозерскаго и Нила Сорскаго [1]).

[1]) Кирилловъ монастырь находится въ 18 верстахъ отъ Ѳерапонтова, монастырь же Нила Сорскаго—въ 15 вер.

Основатель монастыря, преподобный Ѳерапонтъ, въ мірѣ Феодоръ, происходилъ изъ рода бояръ Поскочинныхъ и, съ раннихъ лѣтъ отличавшійся глубокой религіозностью, еще въ юности постригся въ Московскомъ Симоновомъ монастырѣ и здѣсь прожилъ довольно долго. Въ это время въ Симоновѣ началъ подвигъ и преподобный Кириллъ, впослѣдствіи Бѣлозерскій чудотворецъ. Преподобный Кириллъ издавна желалъ, по примѣру преподобнаго Сергія Радонежскаго, удалиться куда-нибудь въ пустынное мѣсто и основать свой монастырь. Это желаніе раздѣлялъ съ нимъ и преподобный Ѳерапонтъ. Бывавшій ранѣе въ Бѣлозерскомъ краѣ, преподобный Ѳерапонтъ уговорилъ своего друга и сподвижника, преподобнаго Кирилла, избрать именно Бѣлозерье мѣстомъ для иноческихъ подвиговъ. Оставивъ Симоновъ монастырь около 1383 г., преподобный Ѳерапонтъ и преподобный Кириллъ отправились въ Бѣлозерскій край и здѣсь, послѣ долгихъ поисковъ, преподобный Кириллъ, выбравъ одно пустынное, но чрезвычайно красивое мѣсто на высокомъ холмѣ, окруженномъ съ трехъ сторонъ озерами, и основалъ здѣсь, ставшій впослѣдствіи знаменитымъ, Кирилло-Бѣлозерскій монастырь. Преподобный же Ѳерапонтъ, неподалеку отъ этого мѣста, верстахъ въ 18 отъ Кириллова, также на берегу одного изъ двухъ находящихся тамъ озеръ, основалъ свой монастырь, который и получилъ названіе Ѳерапонтова. Въ эти новопостроенныя обители скоро стала собираться братія; сначала пришло нѣсколько человѣкъ изъ Симонова монастыря, а затѣмъ и изъ другихъ мѣстъ, и монастыри стали быстро заселяться. Руками этихъ первыхъ иноковъ были выстроены небольшія деревянныя церкви,—въ Кирилловѣ во имя Успенія Божіей Матери, а въ Ѳерапонтовѣ—во имя Рождества Пресвятой Богородицы, а затѣмъ и трапезныя, и кельи для иночествующихъ.

Слухи о жизни и трудахъ первыхъ подвижниковъ Бѣлозерскаго края дошли до Московскихъ князей и одинъ изъ нихъ, сынъ Дмитрія Донского, Андрей Дмитріевичъ Можайскій, упросилъ преподобнаго Ѳерапонта устроить у него монастырь въ княжествѣ, близъ гор. Можайска. Преподобный Ѳерапонтъ уступилъ этой просьбѣ, переселился въ Можайскъ и здѣсь положилъ начало новому монастырю—Лужецкому, въ которомъ онъ затѣмъ и скончался. Оставленіе Ѳерапонтова монастыря, далеко не устроеннаго и не обезпеченнаго его основателемъ, тяжело отозвалось на монастырѣ и въ то время, какъ Кирилловъ монастырь быстро растетъ, Ѳерапонтовъ долгое время влачитъ существованіе и лишь благодаря новому подвижнику, явившемуся здѣсь, игумену Мартиніану, монастырь дѣлается благоустроеннымъ и занимаетъ выдающееся мѣсто въ ряду существовавшихъ тогда монастырей.

Преподобный Мартиніанъ [1]), родомъ изъ крестьянъ дер. Березники, нынѣ Вологодскаго уѣзда, съ ранняго дѣтства былъ ученикомъ преподобнаго Кирилла Бѣлозерскаго, въ дѣтствѣ же наученъ былъ въ Кирилловомъ монастырѣ грамотѣ («дьякомъ Олексой Павловымъ») и сдѣлался искуснымъ переписчикомъ книгъ. Онъ былъ любимымъ ученикомъ преподобнаго Кирилла, много лѣтъ жилъ въ одной съ нимъ кели и, пройдя суровую школу несенія разнаго рода монастырскихъ послушаній, сдѣлался лучшимъ выразителемъ монашескихъ началъ, положенныхъ въ основу монастырской жизни преподобнымъ Кирилломъ, подражавшимъ, въ свою очередь, отцу сѣверо-русскаго монашества—преподобному Сергію Радонежскому.

Послѣ смерти преподобнаго Кирилла, Мартиніанъ задумалъ, по образцу своего учителя, удалиться изъ его монастыря и основать свой, что и выполнилъ, переселившись на озеро Воже, верстахъ въ 100 отъ Кириллова, и устроивши на островкѣ этого озера монастырь Вожеезерскій Спасскій. Но вскорѣ послѣ этого иноки Ѳерапонтова монастыря упросили преподобнаго Мартиніана принять на себя игуменство въ ихъ монастырѣ, и та суровая школа, которую прошелъ преподобный Мартиніанъ подъ начальствомъ у преподобнаго Кирилла, и собственные труды по устройству Вожеезерскаго монастыря дали ему богатый опытъ и помогли примѣнить этотъ опытъ при благоустройствѣ Ѳерапонтова монастыря.

При Мартиніанѣ въ монастырѣ быстро водворился порядокъ строгаго общежитія по чину Кирилловскаго монастыря. Всѣ иноки, кромѣ исправленія церковныхъ службъ, несли каждый особое послушаніе: одни списывали и переплетали книги для монастырской библіотеки, другіе читали, остальные занимались земледѣліемъ, рыбной ловлей, плели сѣти и проч. Преподобный Мартиніанъ цѣлыхъ 12 лѣтъ управлялъ Ѳерапонтовымъ монастыремъ и благодаря ему, монастырь сдѣлался многолюднымъ и благоустроеннымъ.

---

[1]) Житіе Мартиніана и Ѳерапонта составляетъ одно цѣлое и, по мнѣнію В. О. Ключевскаго, написано инокомъ Матѳеемъ въ XVI вѣкѣ. Списки житія въ Имп. публ. библ., въ Кирилло-Новоез. мон., Милют. Ч. М. подъ 12-мъ Янв. Московск. Духовн. Акад. № 564 (Волоколамск. мон.), Сергіев. лавры № 596, XVII в., Строев. № 132 XVII в. См. Н. П. Барсукова, «Источн. руск. агіографіи», стр. 355. В. Ключевскаго. «Древне-руск. житія свят.», стр 279.

Смущеніе Іосифа («Бурю внутрь имѣя»—изъ акаѳиста Б. М.).

Поклоненіе пастырей (изъ акаѳиста Б. М.).

Къ докладу В. Т. Георгіевскаго: «Ѳерапонтовъ монастырь и его памятники искусства».

Путешествіе волхвовъ (изъ акаѳиста Б. М.).

Богоматерь въ алтарной абсидѣ.

Къ докладу В. Т. Георгіевскаго: «Ѳерапонтовъ монастырь и его памятники искусства».

И въ это же время монастырь дѣлается виднымъ центромъ просвѣщенія въ этомъ краѣ, наряду съ Кирилло-Бѣлозерскимъ монастыремъ.

Любитель книгъ, отличный переписчикъ ихъ, преподобный Мартиніанъ составилъ въ монастырѣ обширную по тому времени библіотеку, которой и пользовались всѣ монашествующіе. Съ именемъ Мартиніана, какъ переписчика, дошли до нашего времени 2 рукописи. Книги же, писанныя руками иноковъ Ѳерапонтова монастыря, встрѣчаются въ библіотекахъ Кирилло-Бѣлозерскаго и др. монастырей. Нѣкоторые изъ книгописцевъ Ѳерапонтовскихъ достигли большого искусства въ этомъ дѣлѣ, и имя одного изъ нихъ даже вошло въ лѣтописи [1]). Своими строгими порядками монастырь привлекъ не малое число истинныхъ подвижниковъ благочестія и Ѳерапонтовская община скоро стала пользоваться общимъ уваженіемъ; сюда начали поступать щедрые вклады отъ князей и мірянъ, и монастырь получилъ нѣсколько жалованныхъ грамотъ.

Внутреннее благоустройство монастыря, обширная библіотека, составленная преп. Мартиніаномъ и его сподвижниками, и строгая иноческая жизнь—привлекаютъ въ Ѳерапонтовъ монастырь лучшихъ людей и Ѳерапонтовъ монастырь, наряду съ Троице-Сергіевымъ, Кирилло-Бѣлозерскимъ, Іосифово-Волоколамскимъ монастыремъ и др., является центромъ, гдѣ воспитываются церковные дѣятели того времени: епископы, настоятели монастырей, церковные писатели и пр. Между ними важное мѣсто занимаетъ архіеп. Ростовскій Іоасафъ, родомъ изъ князей Оболенскихъ, принявшій здѣсь постриженіе еще при жизни преп. Мартиніана и бывшій ученикомъ его до призванія на епископскую каѳедру въ Ростовъ.

Назначенный архіепископомъ Ростовскимъ, онъ 8 лѣтъ правилъ Ростовской епархіей, а затѣмъ снова вернулся въ Ѳерапонтовъ монастырь и здѣсь скончался въ 1506 г. и погребенъ вблизи соборнаго храма Рождества Богородицы.

Прославленію Ѳерапонтова монастыря много содѣйствовало обрѣтеніе нетлѣнныхъ мощей преподобнаго Мартиніана въ 1513 г., послѣ 30-лѣтняго пребыванія ихъ въ землѣ, и нѣсколько чудесъ, совершившихся у гроба преподобнаго; обитель послѣ этого начинаетъ привлекать еще большія толпы богомольцевъ и становится св. мѣстомъ.

Наряду съ простыми богомольцами обитель посѣщаютъ и Великіе Князья и Цари Московскіе.

Вел. Князь Василій Ив. III, во время своихъ богомольныхъ походовъ, неоднократно посѣщаетъ, наряду съ Кирилловымъ монастыремъ, и монастырь чудотворца Мартиніана. Грозный царь Іоаннъ Васильевичъ неоднократно также посѣщалъ этотъ монастырь (въ 1547 и 1553 г.г.) и пожаловалъ его цѣлымъ рядомъ грамотъ и царскихъ вкладовъ [2]).

Разоренный въ смутное время казаками и литовцами, Ѳерапонтовъ монастырь скоро оправляется отъ этихъ бѣдствій и неизмѣнно пользуется вниманіемъ и царей изъ дома Романовыхъ [3]).

И отецъ царя, патріархъ Филаретъ Никитичъ, и мать царица инокиня Марфа, и самъ Михаилъ Феодоровичъ дѣлаютъ цѣнные вклады въ монастырь.

Въ 1664 г. монастырь существенно пострадалъ отъ пожара, истребившаго около половины келій.

Въ это же время Ѳерапонтовъ монастырь дѣлается мѣстомъ ссылки патр. Никона. Осужденный соборомъ въ 1666—1667 г., лишенный патріаршаго сана, бывшій «Великій Государь всея Руси», всесильный патріархъ, «собинный» другъ ц. Алексѣя Михайловича, цѣлыхъ десять лѣтъ томится здѣсь въ больничныхъ кельяхъ, терпя и холодъ, и голодъ, а главное—душевныя муки отъ незаслуженныхъ обидъ, нанесенныхъ ему его многочисленными и сильными врагами.

Послѣ удаленія патріарха Никона отсюда въ Кирилловъ монастырь въ 1676 г., Ѳерапонтовъ монастырь быстро бѣднѣетъ и его зданія и церкви медленно разрушаются; крестьяне почти не пла-

---

[1]) «Въ лѣто 7022 мца іюня въ 4 днь на память иже во стыхъ отца нашего Андрея Критскаго преставися старецъ Варлаамъ доброписецъ въ Ѳерапонтовѣ монастырѣ». Ркп. Имп. Публ. Библ. № 1554, л. 22.

[2]) Іоаннъ Грозный въ монастырь пожаловалъ «въ поминъ ц. Анастасіи (1560 г.) сто рублевъ, да по инокѣ Александрѣ сто рублевъ, въ поминъ ц. Ивана 600 рублевъ да по Иванѣ и Игнатьѣ и по 70 человѣкъ опальныхъ побіенныхъ крестъ золотой, да рѣзную икону Успенья, обложенную золотомъ съ каменьями, да шубу во сто рублевъ, да звѣзду золоченую, да по сынѣ по царевичѣ Иванѣ Ивановичѣ (1582 г.) спорокъ съ шубы вениценскаго бархату съ петлями золотыми, да бархату лубскаго, да сани съ хомутомъ съ песцовыми хвостами и полсть и барсовый тюфякъ, терликъ, сѣдло бархатное съ камкой и 14 рублевъ, да 200 рублевъ да платья парчевыя, да посуды, да матеріи, да ковшей золотыхъ 2, да чарокъ 5, да еще двѣ тысячи рублевъ, да платья шелковаго, да сукна два постава». «Опись царскихъ и др. вкладовъ въ Ѳерапонтовъ монастырь». «Новгородскія губ. вѣд.», 1852 г., № 21 и у И. Брилліантова. «Ѳерапонтовъ мон.», стр. 90. К. Романовъ. «Древнія зданія въ Ѳерапонтовѣ монастырѣ». «Изв. Имп. Арх. Коммиссіи» вып. 28, стр. 109, 110.

[3]) Отецъ царя «великій и святѣйшій патріархъ Филаретъ Никитичъ далъ 50 рублевъ на общую минею, инока ц. Марфа Ивановна 50 р. да она же дала по иноке царицы Маріѣ Ѳедоровнѣ 50 рублевъ, да на церку 30 рублевъ за царевну Ирину Михайловну». (И. Брилліант., стр. 90).

тятъ оброковъ и настоятели своимъ плохимъ веденіемъ монастырскаго хозяйства доводятъ монастырь до полнаго разоренія. Въ годы секуляризаціи монастырскихъ земель (1763—1766 г.) и закрытія многихъ монастырей, Ѳерапонтовъ монастырь, указомъ Св. Сѵнода отъ 28 апр. 1798 г., былъ закрытъ и обращенъ въ простую приходскую церковь. Богослуженіе въ немъ стало совершаться рѣдко и лишь въ одной изъ церквей (такъ какъ священникъ былъ одинъ), древнія зданія стали ветшать еще болѣе и частью были разобраны, частью разрушились сами. Прихожане были бѣдны и не могли реставрировать обширныхъ монастырскихъ храмовъ.

Послѣ исполнившагося въ 1898 г. 500-лѣтія со времени основанія Ѳерапонтовской обители, игуменія Леушинскаго монастыря Таисія возбудила ходатайство предъ Св. Сѵнодомъ о возстановленіи этого замѣчательнаго монастыря и открытіи здѣсь женской монашеской общины. Въ 1904 г. Св. Сѵнодъ уважилъ это ходатайство, и черезъ 105 лѣтъ монастырь снова ожилъ. Забытая гробница съ мощами преп. Мартиніана, почивающаго здѣсь, въ древнемъ храмѣ, посвященномъ его имени, снова стала привлекать благочестивыхъ богомольцевъ, и монастырь, несмотря на его крайнюю бѣдность, уже насчитываетъ до 70 монахинь.

До настоящаго времени въ Ѳерапонтовѣ сохранились слѣдующіе каменные храмы и зданія: 1) соборный храмъ во имя Рождества Пресв. Богородицы съ придѣломъ во имя Св. Николая, XV в.; 2) церковь Благовѣщенія съ трапезой, 1534 г.; 3) колокольня, соборныя паперти и сушило, XVI в.; 4) церковь преп. Мартиніана 1641 г. и 5) св. врата съ церковкой Богоявленія, освященныя въ 1649 г.

Древнѣйшей изъ церквей является здѣсь соборный храмъ во имя Рождества Богородицы.

Рождество-Богородицкій соборъ занимаетъ центральное мѣсто въ ряду построекъ Ѳерапонтова монастыря. Къ сожалѣнію, онъ сильно обезображенъ позднѣйшими пристройками: съ сѣверной и западной сторонъ онъ застроенъ крытой папертью, съ южной—ризницей (часть паперти, отдѣленная стѣнкой) и церковью преподобнаго Мартиніана.

Если мысленно отнять всѣ позднѣйшія пристройки и представить древній Ѳерапонтовскій храмъ въ томъ видѣ, въ какомъ онъ былъ построенъ архитекторомъ вначалѣ, своеобразная красота его простыхъ, строгихъ, благородныхъ архитектурныхъ линій и изящество наружныхъ украшеній, несомнѣнно дѣлаютъ его выдающимся памятникомъ русской архитектуры XV вѣка.

Но драгоцѣнность этого памятника искусства еще болѣе увеличивается благодаря тому, что внутри своихъ, пострадавшихъ отъ времени, стѣнъ онъ сохраняетъ замѣчательныя фрески, которыя по художественности исполненія и своей сохранности должны занять одно изъ важнѣйшихъ мѣстъ въ исторіи древне-русскаго искусства конца XV и самаго начала XVI в., эпохи наиболѣе интересной и въ то же время всего менѣе освѣщенной и изученной изслѣдователями русскаго искусства.

Фресковая живопись покрываетъ всѣ стѣны Ѳерапонтовскаго собора; время исполненія этой стѣнописи опредѣляется точно слѣдующей современной росписи собора надписью, писанною въ двѣ строки, 1) указывающей, что храмъ росписанъ въ 1500—1502 г. художникомъ «иконникомъ» Діонисіемъ «со чады» Ѳеодосіемъ и Владиміромъ.

Имя Діонисія, какъ выдающагося художника второй половины XV вѣка, до послѣдняго времени почти было неизвѣстно.

Въ сочиненіи о русскомъ иконописаніи Д. А. Ровинскій помѣстилъ въ спискѣ иконописцевъ и имя Діонисія на основаніи двухъ лѣтописныхъ записей объ участіи его въ написаніи Деисуса въ соборную церковь Успенія въ Москвѣ и другого Деисуса, праздниковъ и пророковъ по заказу владыки Ростовскаго Вассіана. Но такъ какъ ни Деисусъ Успенскаго собора въ Москвѣ, ни Деисусъ владыки Вассіана не дошли до нашего времени, то лѣтописныя свѣдѣнія эти, приведенныя Ровинскимъ, давали мало данныхъ объ этомъ художникѣ. Краткую замѣтку объ участіи Діонисія въ росписи церкви Волоколамскаго монастыря извлекъ въ свое время академикъ Ѳ. И. Буслаевъ изъ житія Іосифа Волоколамскаго (собр. соч. Ѳ. И. Буслаева, т. I, № 211—212, изд. Акад. Наукъ). Профессоръ И. Некрасовъ въ своей статьѣ «Къ характеристикѣ древне-русскаго иконописца» помѣстилъ выписку изъ рукописныхъ житій святыхъ чудо о Діонисіи иконникѣ, не сообщивъ никакихъ данныхъ, о какомъ Діонисіи здѣсь идетъ рѣчь. («Сборникъ Общ. древ. и иск.» 1866 г.). Но всѣ эти отрывочныя и краткія свѣдѣнія, разбросанныя въ разныхъ сборникахъ, не останавливали на себѣ вниманія изслѣдователей русской иконописи, такъ какъ давали слишкомъ мало данныхъ для сужденія объ этомъ художникѣ.

Между тѣмъ это былъ знаменитѣйшій художникъ, имѣвшій большую мастерскую и работавшій на протяженіи около полвѣка въ Московскомъ государствѣ. Иконы его письма, судя по отзывамъ современниковъ, цѣнились такъ же высоко, какъ и иконы кисти Андрея Рублева, и въ настоящее

время фрески Ѳерапонтова монастыря, сохранившіяся прекрасно, являются драгоцѣннымъ памятникомъ русскаго искусства конца XV вѣка и даютъ полную возможность сдѣлать оцѣнку таланта и художественныхъ особенностей этого мастера.

Фрески Діонисія покрываютъ всѣ внутреннія стѣны Ѳерапонтовскаго соборнаго храма, а западную стѣну украшаютъ даже и снаружи. На этой стѣнѣ надъ дверью изображено Рождество Богородицы, каковому событію и посвященъ храмъ, а на аркѣ двери Богоматерь-Знаменіе съ припавшими къ ней Іоанномъ Дамаскинымъ и Кузьмой Майумскимъ и по обѣимъ сторонамъ около входной двери ангелы, вписывающіе имена входящихъ въ храмъ и исходящихъ.

Такъ какъ храмъ посвященъ Богоматери, то прославленіе ея составляетъ главную задачу всей стѣнописи. И мы видимъ картины, гдѣ слава Богоматери, ея божественная миссія, ея покровительство людямъ вездѣ доминируютъ въ храмѣ. Въ главномъ алтарѣ, въ конхѣ алтарной абсиды, Богоматерь изображена во всемъ царственномъ величіи на богато убранномъ престолѣ съ младенцемъ Христомъ на рукахъ; передъ ней въ благоговѣніи склонились архангелы; тутъ же изображенъ Покровъ Пресвятой Богородицы и по бокамъ на сѣверной и южной стѣнахъ, рядомъ съ алтаремъ, двѣ картины—«Похвала Богородицы» и пѣснь «О тебѣ радуется», въ которыхъ Богоматерь прославляютъ «ангельскій соборъ и человѣческій родъ».

По южной и сѣверной стѣнамъ, отчасти и по столбамъ, идутъ картины изъ Акаѳиста Божіей Матери, гдѣ иллюстрируются всѣ важнѣйшія событія изъ Ея жизни и гдѣ слава Ея, какъ Богоматери, какъ покровительницы рода христіанскаго, выражена наиболѣе ярко и полно.

Въ куполѣ изображенъ Христосъ того типа, какой мы видимъ въ Новгородской Софіи, архангелы и праотцы, а въ люнетахъ евангелисты. На всѣхъ аркахъ въ особыхъ медальонахъ, въ видѣ трехцвѣтныхъ круговъ, изображены мученики, мученицы, преподобные, исповѣдники, дѣвственники, а на столбахъ мученики. На западной стѣнѣ—Страшный судъ и вселенскіе соборы.

Въ южной части алтаря устроенъ придѣлъ во имя святителя Николая. Въ конхѣ южной абсиды изображенъ самъ святитель въ кресчатой фелони съ голубыми крестами съ евангеліемъ въ рукѣ. Типъ святого Николая можетъ считаться однимъ изъ лучшихъ художественныхъ воспроизведеній этого святителя въ древнерусской иконописи. Благость, милосердіе и ревность по вѣрѣ прекрасно изображены въ ликѣ святителя.

Всѣ фрески отличаются необыкновенно высокими художественными достоинствами.

Въ сводѣ алтаря и по стѣнамъ изображены житіе и чудеса святителя.

Воздушность красокъ, яркость колорита, необыкновенно изящный стильный рисунокъ—вотъ главныя характерныя достоинства этихъ фресокъ, и въ цѣломъ онѣ являются прекраснымъ образцомъ художественнаго декоративнаго убранства храма въ древней Руси, и могутъ послужить цѣннымъ матеріаломъ для художественнаго вдохновенія современнымъ художникамъ, такъ часто безпомощнымъ при выполненіи храмовыхъ росписей и орнаментовъ строящихся церквей.

И этому художественному сокровищу, составляющему, можно сказать, почти унику, въ настоящее время грозитъ гибель и разрушеніе. Гибель грозитъ собору изъ за того, что изветшали многія части фундамента, благодаря чему въ стѣнахъ собора появились трещины, увеличивающіяся съ каждымъ годомъ, и если соборъ не будетъ въ скорѣйшемъ времени реставрированъ—онъ рухнетъ окончательно и драгоцѣнныя фрески, почти единственное произведеніе знаменитаго великокняжескаго художника-иконописца Діонисія и его дѣтей Ѳеодора и Владиміра, исчезнутъ навсегда.

Мы настаиваемъ на неотложной необходимости, въ виду грозящей гибели храма, приступить къ немедленной реставраціи этого замѣчательнаго памятника русскаго искусства. Уже составленъ планъ возрожденія этого храма и смѣта нужныхъ на первое время расходовъ.

Твердо вѣря въ культурныя силы общества и въ то одушевленіе, которое присуще каждому, глубоко чувствующему свою тѣсную связь съ родиной, и все то, что составляетъ ея силу, мы обращаемся ко всѣмъ истинно-культурнымъ людямъ съ горячимъ призывомъ спасти отъ гибели этотъ первоклассный памятникъ русской культуры и искусства. Нужны теперь же матеріальныя средства, и на первое время, чтобы сохранить храмъ отъ паденія и разрушенія, нужно теперь же позаботиться о реставраціи его. Кому дороги интересы русской культуры, русскаго родного искусства, тотъ не допуститъ гибели этого драгоцѣннаго памятника, которымъ, по справедливости, можетъ гордиться русское искусство!

Предсѣдатель. Господа, можетъ быть вы позволите, въ видѣ дополненія къ докладу, показать вамъ снимки.

В. Т. Георгіевскій. Я очень радъ; благодаря любезности нашего предсѣдателя, мы имѣемъ здѣсь отличные снимки.

Предсѣдатель. Художникъ Николай Мартыновъ ѣздилъ въ 70-хъ годахъ въ Ѳерапонтовъ монастырь и составилъ тамъ большой альбомъ акварелей, которыя были пріобрѣтены Императрицей Маріей Александровной, а она подарила ихъ Обществу любителей древней письменности. Позвольте продолжить наше засѣданіе: просилъ слова А. А. Ростиславовъ.

А. А. Ростиславовъ. Фрески Ѳерапонтовскаго монастыря имѣютъ такую великую художественную цѣнность, что мнѣ представляется совершенно необходимымъ вынести резолюцію Съѣзда о настоятельной потребности произвести въ ближайшемъ будущемъ ремонтъ этого собора.

В. Т. Георгіевскій. Угодно провести черезъ нашъ Отдѣлъ, единогласно принятое всѣми предложеніе А. А. Ростиславова—*принять коренныя мѣры къ ремонту собора Ѳерапонтова монастыря.* (Принято единогласно).

А. А. Карелинъ. Я желалъ бы возбудить другой вопросъ: дѣло въ томъ, что прелесть самыхъ фресокъ заключается въ ихъ краскахъ, а всѣ наши изслѣдованія, какъ и въ данномъ случаѣ у В. Т. Георгіевскаго, ограничиваются фотографированіемъ обыкновеннымъ способомъ, который даетъ только контуры и вся прелесть красокъ пропадаетъ. И вотъ я хочу обратить вниманіе на то, что всѣ художники лишены возможности видѣть эти краски. Воспроизведенія, даже самыя точнѣйшія, также я считаю несовершенными, такъ какъ въ нихъ вносится индивидуальность. Мнѣ казалось бы, что бѣду эту можно поправить, если бы Академія ассигновала извѣстныя суммы на фотографированіе въ краскахъ. Дѣло въ томъ, что за послѣдніе полгода вопросъ о фотографированіи въ краскахъ въ 3 цвѣта весьма упрощенъ и доведенъ до безконечной тонкости, причемъ можно имѣть великолѣпный аппаратъ не дороже 150 руб. Важно установить принципъ, чтобы эти цѣнныя произведенія искусства были демонстрированы въ абсолютной полнотѣ. Если бы дѣлали снимки цвѣтной фотографіи, то, при помощи хорошаго фонаря, мы имѣли бы возможность увидѣть эти фрески въ натуральномъ видѣ. Весьма важно—обращать вниманіе на существующіе тона въ живописи, это имѣетъ громадное значеніе. Фрески носятъ совершенно своеобразный характеръ и копированіе акварелью впечатлѣнія давать не можетъ. Поэтому позвольте высказать пожеланіе, чтобы при какомъ-нибудь центральномъ учрежденіи имѣлись въ наличности такого рода аппараты для записи фресокъ въ краскахъ, и чтобы запись эта хранилась въ такомъ мѣстѣ, куда ученики Академіи могли бы приходить и изучать ее.

Предсѣдатель. Угодно къ этому присоединиться?

Б. П. Денике. Мое заявленіе нѣсколько запоздало. Я только хотѣлъ отмѣтить—не найдетъ ли Отдѣлъ возможнымъ поставить непремѣннымъ условіемъ, *чтобы реставрація*—поновленіе, было обязательно *научное*, чтобы памятники *только укрѣплялись и поддерживались*, а то мы не знаемъ—какому учрежденію будетъ поручена поддержка Ѳерапонтова монастыря, иначе можетъ повториться исторія съ Новгородскимъ храмомъ.

А. Е. Элкинъ. Я всецѣло присоединяюсь къ предложенію г. Денике. Вѣдь дѣйствительно надо замѣтить, что вопросъ о нашихъ памятникахъ возбуждаетъ опасенія, что, постанавливая реставрировать памятникъ—мы рискуемъ, что съ нимъ случится то же, что съ Софійскимъ соборомъ, Спасомъ на Нередицѣ и многими другими, реставрація которыхъ исполнялась людьми, совершенно не компетентными. Конечно, теперь взглядъ не новъ, что памятники древняго искусства *нужно не реставрировать, а сохранять, фиксировать.* Я тоже присоединяюсь къ предложенію художника Карелина о необходимости использовать всѣ техническія средства: гдѣ цвѣтная фотографія не достигаетъ, надо снимать графически калькой, и на калькѣ воспроизводить фрески, въ видѣ копій. Въ нѣкоторыхъ случаяхъ такой способъ даетъ хорошіе результаты. Я знаю нѣсколько вещей, снятыхъ со стѣнъ Спаса на Нередицѣ, онѣ очень недурно исполнены, но стоитъ только художнику отдалиться отъ рисунка, какъ у него вкрадывается индивидуальность, онъ отрѣшается отъ копированія. Мое предложеніе заключается въ томъ, чтобы съ памятниковъ замѣчательныхъ, важныхъ для исторіи искусствъ, снимались точныя воспроизведенія на калькѣ.

Л. В. Пуцилло. Я довольно хорошо знакомъ съ цвѣтнымъ фотографированіемъ и могу сказать, что ни одинъ изъ существующихъ способовъ не удовлетворяетъ вполнѣ, что я могу доказать на основаніи привезенныхъ мною снимковъ. Ни одинъ способъ, во главѣ со способомъ Прокудинъ-Горскаго, не передаетъ нѣкоторыхъ тоновъ: напримѣръ краснаго и желтаго. Единственные тона, которые всегда выходятъ великолѣпно—это сѣрые и голубые.

Я не говорю, что этого не достигнутъ со временемъ, но въ настоящее время впечатлѣнія отъ фресковой живописи не получается съ желательной точностью. Кромѣ того, способы цвѣтного фото-

графированія вовсе не такъ дешевы, какъ это было указано, поэтому обязывать правительство выдавать на это деньги—мнѣ кажется слишкомъ преждевременнымъ.

Л. А. Мацулевичъ. Я тоже хотѣлъ сказать о цвѣтной фотографіи. Въ 1910 г., во время моихъ работъ въ Новгородѣ, я много фотографировалъ по способу Люмьера. Выяснилось, что цвѣтная фотографія иногда передаетъ краски довольно точно, и именно въ тѣхъ случаяхъ, когда фотографируемый предметъ, напримѣръ почти всякая фреска, лежитъ въ одной плоскости. Здѣсь на выставкѣ старины есть одинъ примѣръ моей фотографіи съ фрески, остальныхъ я выставить не могъ. Я и другія лица сравнивали на мѣстѣ эти снимки и убѣдились, что всѣ тона переданы довольно хорошо. Но вмѣстѣ съ тѣмъ цвѣтная фотографія, передавая, въ лучшемъ случаѣ, даже тонъ краски, никогда не передаетъ ея силы. Всѣ изображенія выходятъ на стеклѣ значительно слабѣе. При съемкѣ же наружныхъ видовъ, архитектуры claire obscur всегда появляется густой голубой тѣнью. Таковы pro и contra цвѣтной фотографіи. Затѣмъ, относительно предложенія Андрея Андреевича, объ устройствѣ центральнаго учрежденія, которое давало бы средства на цвѣтное фотографированіе памятниковъ: Вы, вѣроятно, имѣете здѣсь въ виду способъ Прокудинъ-Горскаго?

Способъ Люмьера гораздо проще и не требуетъ большихъ расходовъ, такъ что каждый человѣкъ можетъ снимать. За послѣдніе полтора года появился способъ цвѣтного фотографированія при помощи магнія, при которомъ получаются тоже прекрасные снимки.

А. А. Карелинъ. Я совершенно не согласенъ съ мнѣніемъ г. Пуцилло. Способъ Прокудинъ-Горскаго очень старъ, между тѣмъ какъ есть аппараты стоющіе по 100 руб., снимающіе въ одно время и простымъ и цвѣтнымъ способами. Я указываю на то, что въ послѣднее полугодіе вопросъ объ окрашивающихъ веществахъ доведенъ до степени абсолютности; что же касается до сниманія калекъ и зарисовыванья фресокъ, то въ стоимости получится громадная разница.

А. Е. Элкинъ. Если вы дѣйствительно дорожите памятниками, то къ серьезному дѣлу воспроизведенія фресокъ слѣдуетъ призывать силы, которыя могли бы это исполнить. Можно великолѣпно снять фрески на калькѣ, подобрать правильные тона; когда же работаетъ миніатюристъ, онъ вводитъ индивидуальность.

Реставрировать памятники—кощунство, но вмѣстѣ съ тѣмъ нельзя давать имъ гибнуть отъ времени по волѣ людей, даже причастныхъ къ искусству. Къ нашимъ памятникамъ искусства прикасаются, начинаютъ ихъ перемазывать—и я называю это кощунствомъ. Вотъ Ѳерапонтовъ монастырь попалъ въ руки духовенства,—имъ нужно, чтобы все было чистенько, чтобы все блестѣло; если обвалилась штукатурка—ее нужно затереть. А на меня эта обвалившаяся штукатурка производитъ большее впечатлѣніе, чѣмъ все новое. Сплошь и рядомъ случается, что ансамбля старины не понимаютъ, и у насъ въ этомъ отношеніи ничего не дѣлаютъ,—возьмите хоть Императорскую Археологическую Комиссію—вѣдь она загородилась, туда не пускаютъ людей, которые желаютъ работать,—художникамъ туда проникнуть невозможно.

Л. А. Мацулевичъ. Я много видѣлъ калекъ, и онѣ, по моему, тоже не передаютъ впечатлѣнія. Я не защищаю маленькихъ копій, но говорю, что и кальки тоже будутъ субъективны, хотя признаю, что одними фотографическими снимками удовлетворяться нельзя.

С. А. Сусловъ. Дѣйствительно Археологическая Комиссія себя забронировала и никого къ себѣ не пускаетъ.

Во время Археологическаго Съѣзда В. Т. Георгіевскій и часть членовъ Археологической Комиссіи ходили экскурсіей въ Дмитріевскій соборъ во Владимірѣ. И вотъ, когда мы пришли въ этотъ соборъ, гдѣ есть чудныя фрески, то увидѣли, что стѣны его размалевываются малярами голубымъ невозможнымъ тономъ, и никто на Археологическомъ Съѣздѣ не сказалъ ни слова, чтобы не производилось такого варварства.

Предсѣдатель. Для того, чтобы пренія велись въ правильномъ порядкѣ, я долженъ выяснить, что у насъ имѣется 2 предложенія: 1) Г-на Денике, о томъ, чтобы реставрація велась тщательно, научно и чтобы не портились бы фрески и 2) О способѣ воспроизведенія фресокъ. Сперва надо покончить съ первымъ вопросомъ. Тутъ споровъ быть не можетъ: необходимо обратить вниманіе правительства, чтобы самая реставрація производилась правильно, тщательно и художественно.

Б. П. Денике. Слово «художественно» можетъ дать намекъ на поновленіе. Моя мысль—отсутствіе всякой реставраціи, а только очистка. Въ научной реставраціи должны отсутствовать всякія поновленія.

А. Е. Элкинъ. Мой взглядъ таковъ: къ памятникамъ искусствъ надо относиться такъ, чтобы передавать ихъ потомству, какъ они есть, только фиксируя то, что существуетъ. Фиксація можетъ быть двоякая—въ смыслѣ сохраненія, предохраненія и подробнѣйшаго описанія.

В. Т. Георгіевскій. Господа, я прошу слова вотъ по какому поводу. Дѣло въ томъ, что я очевидно, не понятъ. Если я говорилъ о скорѣйшей реставраціи этого памятника, то я не имѣлъ въ виду фресокъ, а самый храмъ. Фрески великолѣпно сохранились, только въ нѣкоторыхъ мѣстахъ есть трещины и кое гдѣ надо поправить штукатурку. Я такъ горячо взывалъ вотъ о чемъ: нужно самый *храмъ* сохранить—именно *храмъ!* Онъ разваливается. Цоколь ослабѣлъ, во многихъ мѣстахъ опрѣлъ и храмъ трещитъ по всѣмъ швамъ. Я взываю къ нашему Съѣзду, ко всему культурному обществу, чтобы просить Археологическую Комиссію, которая медлитъ ужасно, взяться за реставрацію самаго храма. Г-нъ Романовъ произвелъ обмѣръ храма, по возвращеніи написалъ докладъ о печальномъ состояніи зданія, но храмъ, къ сожалѣнію, остается въ томъ же положеніи. Намъ храмъ самый надо сохранить, а фрески—онѣ простояли 5—6 вѣковъ и еще 10 вѣковъ простоятъ, потому что, слава Богу, тѣ художники умѣли лучше нашихъ составлять краски. Поэтому я и прошу поддержать ходатайство о реставраціи самаго храма, который можетъ рухнуть черезъ годъ, черезъ два. Романовъ мнѣ заявилъ, что въ его докладѣ, напечатанномъ въ 1906 г., все сказано, а теперь прошло уже 5 лѣтъ и ничего не сдѣлано—не было ходатайствъ о реставраціи и у Государя. Храмъ можетъ сразу рухнуть и тогда будетъ поздно говорить о спасеніи памятника, мы можемъ пріѣхать къ грудѣ развалинъ. Если я снялъ эти фотографіи съ фресокъ Ѳерапонтова монастыря, то считаю себя счастливымъ, теперь онѣ для науки хотя отчасти спасены и могутъ быть предметомъ изученія. (Рукоплесканія).

А. Е. Элкинъ. Я хотѣлъ обратить вниманіе Собранія, что Ѳерапонтовъ монастырь есть общее, неотъемлемое наше достояніе, памятникъ искусства и что къ архитектурѣ его надо такъ же относиться, какъ и къ фрескамъ. Что общаго между памятниками, каковы они теперь и были прежде? Это документы. Я считаю, что надо поддержать архитектуру и относиться къ ней такъ же, какъ и къ охраненію живописи, и передать ее грядущему потомству въ назиданіе.

Предсѣдатель. Угодно вамъ принять, въ видѣ заключенія, что архитектуру надо...

А. Е. Элкинъ. Фиксировать, но не реставрировать.

Б. П. Денике. Я позволю себѣ возвратиться къ вопросу о реставраціи. Мнѣ казалось бы необходимымъ высказать пожеланіе, чтобы реставрація была научная, чтобы съ должнымъ вниманіемъ и бережностью относились, какъ къ храму, такъ и къ фрескамъ, какъ это было при реставраціи въ Овручѣ Щусевымъ. Желательно, чтобы реставрація была научная, съ цѣлью сохраненія и укрѣпленія, безъ всякихъ поновленій.

Л. А. Мацулевичъ. Вы поддерживаете предложеніе г. Элкина ходатайствовать о скорѣйшей «реставраціи». Это слово упоминать нежелательно,—я боюсь, чтобы не вышло недоразумѣнія. Его надо замѣнить словомъ «поддержаніе». Если наша резолюція будетъ имѣть значеніе, то когда будетъ написано просто «реставрація»—храмъ будетъ именно «реставрированъ», т. е. испорченъ.

Предсѣдатель. Позвольте сдѣлать предложеніе, которое я думаю удовлетворитъ всѣхъ. Дѣло въ томъ, что если мы пошлемъ такую краткую резолюцію, она можетъ не произвести впечатлѣнія. Мнѣ кажется, слѣдуетъ составить записку, или препроводить весь стенографическій отчетъ нашего засѣданія въ Археологическую Комиссію. Изъ приложеннаго стенографическаго отчета ясно видно будетъ чуткое и бережное отношеніе къ дѣлу поддержанія памятниковъ.

В. Т. Георгіевскій. Дѣло въ томъ, что фрески въ прекрасной сохранности и никакой реставраціи не требуютъ. Фрески сіяютъ и отъ поновленія въ XVIII столѣтіи не осталось и слѣда. Все свалилось, а фрески сохранились великолѣпно. Что же касается храма, то онъ весь истрескался и его надо реставрировать, этотъ великолѣпный памятникъ архитектуры съ чуднымъ поясомъ, превосходной купольной главой того времени. Фундаментъ у него скверный, и его надо укрѣпить немедленно. К. К. Романовъ вмѣстѣ съ П. П. Покрышкинымъ составили очень хорошій проектъ реставраціи, но это дѣло было заторможено неизвѣстно кѣмъ. Я не знаю, какъ заставить Императорскую Археологическую Комиссію поспѣшить съ этимъ дѣломъ, и нашъ Съѣздъ долженъ настоять, чтобы немедленно этотъ храмъ былъ реставрированъ.

А. Е. Элкинъ. Я именно боюсь,—Вы говорите, что нужно реставрировать,—какъ бы они не постарались этотъ храмъ «реставрировать». Обыкновенно такъ принято: чтобы все имѣло приличный видъ. Они не любятъ, не выносятъ разрушенія, они хотятъ памятникъ использовать, какъ предметъ; хотятъ, чтобы онъ былъ церковью, въ которой совершается богослуженіе и толпится народъ, а при этихъ условіяхъ онъ разрушится еще скорѣе.

Предсѣдатель. Я возобновлю въ Вашей памяти резолюцію, которую мы должны принять, съ прибавкой предложенной г. Денике. *«Реставрація должна быть научная, съ цѣлью поддержать памятники безъ всякихъ поновленій, какъ въ отношеніи фресокъ, такъ и въ отношеніи архитектуры».* (Принято единогласно).

Я бы предложилъ, для того, чтобы записка, вмѣстѣ съ стенографическимъ отчетомъ, имѣла большій вѣсъ, упомянуть и о тѣхъ порчахъ, которыя произошли отъ прикосновенія къ памятникамъ, какъ Спасъ на Нередицѣ, Спасъ Мирожскій, въ Псковѣ Владимірскій большой соборъ и др. Я не говорю уже о многихъ фрескахъ, записанныхъ при такомъ «археологическомъ прикосновеніи» къ памятникамъ искусства.

Л. А. Мацулевичъ. Если перечислять то, что у насъ испорчено оффиціальнымъ путемъ, то не хватитъ часовъ, надо упомянуть только одинъ разсматриваемый памятникъ.

Предсѣдатель. Не думаете ли вы, что полезно упомянуть о Софіи Новгородской, какъ явленіи прошломъ, и о многихъ другихъ? (Принято). Значитъ, у насъ покончевъ вопросъ о сохраненіи памятниковъ, какъ таковыхъ.

Теперь второй вопросъ: какимъ способомъ воспроизводить фрески,—съ помощью кальки или другимъ способомъ. Резолюцію вынести здѣсь довольно трудно, такъ какъ вопросъ требуетъ разработки.

А. Е. Элкинъ. Я думаю, надо вынести такое постановленіе: «фиксація памятниковъ необходима»,— и я думаю, что, несомнѣнно, найдутся художники, которые сдѣлаютъ это безъ вознагражденія. У насъ много такихъ памятниковъ, такія работы будутъ цѣннымъ вкладомъ въ искусство, и любой музей будетъ гордиться ими.

Предсѣдатель. Угодно еще кому нибудь?

Л. А. Мацулевичъ. Я не художникъ, а историкъ искусства, но предпочту черную фотографію раскрашенной калькѣ, хотя признаю, что одной фотографіи мало. Я признаю выгоду копій и калекъ, исполненныхъ въ краскахъ, но имъ отвожу второе послѣ точной фотографіи мѣсто.

А. Е. Элкинъ. Это зависитъ отъ таланта художника. Если это будетъ точная копія, то это явится какъ документъ. Можно будетъ пригласить художниковъ, занимающихся этимъ искусствомъ, я видѣлъ примѣры у А. В. Щусева, они производятъ прекрасное впечатлѣніе.

Л. А. Мацулевичъ. Къ чему это?

А. Е. Элкинъ. Къ чему? Это меня удивляетъ: вы занимаетесь археологіей и спрашиваете къ чему? Это даетъ масштабъ, а это очень важно. Имѣя фотографію, простую и цвѣтную, получится вкладъ, котораго археологи не могутъ отвергнуть. Я настаиваю, что необходимо дѣлать точныя снимки съ всѣхъ памятниковъ.

Л. А. Мацулевичъ. Я возражалъ только на предпочтеніе кальки фотографіи.

Б. П. Денике. Въ постановленіяхъ о калькѣ мы должны быть очень осторожны, такъ какъ при фотографіи вы имѣете точность, а способъ кальки чрезвычайно ненадежный. Исключительно хорошія кальки очень рѣдки, и я былъ бы противъ принятія резолюціи общаго характера. Можно только отмѣтить желательность въ отдѣльныхъ случаяхъ.

Предсѣдатель. Можетъ быть правильнѣе вопросъ оставить открытымъ?

С. А. Сусловъ. Я вполнѣ присоединяюсь къ мнѣнію г. Мацулевича. Какъ бы кальки хорошо не были исполнены, ни одинъ художникъ не можетъ сдѣлать такъ точно, какъ фотографія. Этотъ способъ потому еще опасенъ, что послѣ фотографіи впечатлѣнія отъ него не получается.

Л. А. Мацулевичъ. Я хотѣлъ сказать еще о томъ, какъ опасно снимать кальки, когда ихъ прикалываютъ къ стѣнѣ. Есть масса способовъ, какъ ее прикрѣплять—клячкой, воскомъ и др. Есть еще способъ, которымъ пользовался Проф. В. В. Сусловъ—онъ забивалъ гвоздями, что тоже дѣлается часто. Поэтому, при сниманія калекъ является масса опаснаго для цѣлости фресокъ.

Предсѣдатель. Можетъ быть умѣстно вспомнить о фотографіяхъ Аѳонскихъ и славянскихъ фресокъ, имѣющихся на выставкѣ старины. Есть на выставкѣ и кальки, онѣ очень художественно исполнены, но фотографія передаетъ впечатлѣніе полнѣе, тогда какъ копіи не передаютъ очарованія древности. Не лучше ли намъ воздержаться отъ резолюціи?

А. Е. Элкинъ. Я предлагаю вообще фиксировать памятники, путемъ ли фотографіи или калекъ. Я присоединяюсь къ тому, что калька не можетъ передать всего впечатлѣнія, но она можетъ дать приблизительную гармонію красокъ лучше, чѣмъ маленькій рисунокъ, а также сохранить вѣрный масштабъ. Все это очень важно, многое зависитъ отъ того, кому поручить эту работу и какъ ее будутъ исполнять, со вниманіемъ или небрежно. Люди, причастные къ искусству, могутъ это сдѣлать хорошо. Было бы очень печально, если бы мы не могли снять фрески въ натуральную величину. Я увѣряю васъ, что можно сдѣлать вещь приблизительно документально.

Л. А. Мацулевичъ. Я поднялъ вопросъ, главнымъ образомъ, о формулировкѣ нашего постановленія. Вы такъ формулируете, что сами будете въ ужасѣ отъ того, что вы сказали. Вы предлагаете резолюцію, которая попадетъ въ Археологическую Комиссію. Эта же резолюція является порицаніемъ Комиссіи. Поэтому ваше предложеніе будетъ обречено на совершенный провалъ.

Б. П. Денике. Мнѣ припомнилось постановленіе Московской Городской Управы, гдѣ ежегодно отпускается 300 р. для фотографированія памятниковъ Москвы. Формулируя предложеніе г. Элкина, не могли ли бы мы вынести резолюцію: просить такія учрежденія, какъ Академія Художествъ и Академія Наукъ, отпускать опредѣленныя суммы для всесторонняго воспроизведенія памятниковъ старины. Думаю, что лишнее упомпнаніе со стороны учрежденій, призванныхъ вѣдомствъ хранить художественную старину, могло бы имѣть смыслъ и значеніе,—не знаю только, къ какого рода учрежденію обратиться.

Н. П. Пашковъ. Мнѣ кажется, что лучшее воспроизведеніе получается механическимъ путемъ, будь то цвѣтное или черное, а произведенія, какъ напр., Мартынова и другихъ, проигрываютъ, ибо въ нихъ внесено нѣчто личное, и у каждаго художника свое пониманіе, свой характеръ. Если мы будемъ выносить резолюцію, слѣдуетъ упомянуть, что мы считаемъ лучшимъ способомъ механическій способъ фотографированія.

А. Е. Элкинъ. Вы изволили предложить мнѣ какой-то софизмъ, что мое предложеніе попадетъ не въ тѣ руки, но вѣдь такимъ образомъ можно обезцѣнить всѣ наши постановленія, а мы обязаны поддерживать искусство.

Л. А. Мацулевичъ. Я говорилъ о вашей формулировкѣ...

А. Е. Элкинъ. Я высказывался принципіально, предлагая только фиксировать памятники.

Л. А. Мацулевичъ. Ваше предложеніе не принципіальное, а конкретное.

А. Е. Элкинъ. Въ данномъ случаѣ я предлагаю постановить принципіально о необходимости фиксировать памятники, а не реставрировать.

Предсѣдатель. Прежде чѣмъ баллотировать предложеніе г. Элкина, я просилъ бы Отдѣлъ высказаться принципіально, угодно ли выносить по этому вопросу какое-нибудь опредѣленное положеніе или неугодно. Наши горячія пренія показали, что вопросъ весьма серьезный. Прошу остаться сидѣть тѣхъ, кто находитъ, что опредѣленнаго предложенія выносить не нужно. (Большинство сидитъ). Теперь остается предложеніе г. Денике, оно не касается фресокъ, а касается фотографированія памятниковъ старины и сосредоточенія этихъ снимковъ въ одномъ мѣстѣ—хранилищѣ.

Организуется большой правительственный комитетъ по сохраненію памятниковъ старины и по собиранію фотографій. Поэтому та мысль, которую Вы высказываете, будетъ выполнена. Вопросъ этотъ такъ серьезенъ, что высказать одно пожеланіе мнѣ представлялось бы нежелательнымъ. Можетъ быть, Вы взяли бы на себя трудъ сдѣлать докладъ спеціально по этому дѣлу: какъ посылать учениковъ для фотографированія, на какіе районы это будетъ раздѣлено и т. д., тогда Ваше предложеніе будетъ поддержано Съѣздомъ, высказать же одно пожеланіе будетъ недостаточно.

Б. П. Денике. Въ такомъ случаѣ, я въ настоящее время снимаю этотъ вопросъ.

Л. А. Мацулевичъ. Подъ Вашимъ предсѣдательствомъ и при Вашемъ участіи, Павелъ Сергѣевичъ, есть комиссія по разсмотрѣнію правительственнаго законопроекта, нельзя ли тамъ поднять вопросъ о фиксированіи памятниковъ?

Предсѣдатель. У насъ въ этой комиссіи сегодня будетъ засѣданіе и я могу поднять объ этомъ вопросъ, я думаю, что предложеніемъ, которое сейчасъ сдѣлано, исчерпывается наше засѣданіе. Предлагаю Собранію поблагодарить В. Т. Георгіевскаго за его весьма важный докладъ и объявить засѣданіе закрытымъ.

Засѣданіе 1-го января 1912 г., днемъ.

Предсѣдатель: Графъ П. С. ШЕРЕМЕТЕВЪ.

1. А. И. Анисимовъ. «О судьбѣ старыхъ иконъ въ Россіи».

О СУДЬБѢ СТАРЫХЪ ИКОНЪ ВЪ РОССІИ.

А. И. АНИСИМОВЪ.

Долженъ предупредить, что практическую цѣль, которую я преслѣдую при чтеніи доклада, я могу передать Отдѣлу по охранѣ старины, и думаю, что пренія могутъ быть возбуждены и въ мое отсутствіе.

Одно изъ позднѣйшихъ сочиненій по Исторіи Русскаго Искусства, снискавшее теперь широкую популярность у русскаго читателя, находитъ, что старые Новгородскіе и Псковскіе мастера иконописи создали такой волшебный міръ красоты, что равнять его можно лишь съ вершинами, до котораго доходило міровое искусство. «Кому посчастливилось,—говоритъ эта книга,—видѣть наиболѣе совершенныя изъ ихъ созданій и довелось почувствовать власть ихъ чаръ, тотъ знаетъ, что придетъ время, когда Европейскіе музеи будутъ такъ же искать Новгородскихъ иконъ, какъ ищутъ сейчасъ египетскихъ и греческихъ скульптуръ». Можно не согласиться со степенью оцѣнки абсолютнаго или относительнаго значенія древней русской иконописи въ дѣлѣ достиженія вершинъ мірового искусства, но въ этихъ словахъ подлиннаго энтузіаста нашей старой религіозной живописи заключена одна безспорная истина, одно несомнѣнное пророчество. «Придетъ время, когда Европейскіе музеи будутъ искать Новгородскихъ иконъ, какъ ищутъ сейчасъ Египетскихъ и Греческихъ скульптуръ». Это время придетъ и ждать его, навѣрное, недолго. Ибо, если наши художественные вкусы еще долго будутъ младенчески топтаться вокругъ да около классическихъ боговъ, молиться Фидію и Рафаэлю, какъ послѣднимъ достиженіямъ, какъ единственному канону и критерію истинно-прекраснаго, то зато недалеко то время, когда Новгородскія иконы будутъ цѣниться на вѣсъ золота, хотя бы потому, что онѣ совершенно исчезнутъ съ художественнаго рынка. Ихъ оцѣнятъ, когда онѣ сдѣлаются баснословной рѣдкостью. А что онѣ сдѣлаются такою рѣдкостью, это очевидно для всякаго, кто интересуется ихъ судьбою и слѣдитъ за тѣмъ, какъ въ русскихъ церквахъ таютъ древнія иконныя богатства. Неизбѣжность гибели иконъ не является очевидностью только для тѣхъ, кто не хочетъ этого видѣть. Стоитъ задать себѣ вопросъ, куда дѣвались тѣ русскія иконы, которыя съ XIII—XIV вв. покрывали сначала отдѣльныя стѣны, а затѣмъ заполнили всѣ многоярусные иконостасы XV и XVI вв. въ русскихъ храмахъ? Отвѣтъ на этотъ вопросъ освѣтитъ не только прошлое русской иконописи, но и ея будущее, будущее древнихъ иконъ, сейчасъ еще кое гдѣ уцѣлѣвшихъ. Я постараюсь вкратцѣ дать этотъ отвѣтъ, на основаніи поѣздокъ своихъ по церквамъ Новгородской губерніи.

Большинство русскихъ древнихъ церквей было построено изъ дерева. Хроническій недугъ русской деревни—пожары не пощадили и ихъ, и теперь деревянные храмы, построенные ранѣе XVII в., считаются почти единицами. Не слѣдуетъ думать, что вмѣстѣ съ зданіемъ погибали и наполнявшія его иконы. Наиболѣе чтимыя изъ нихъ иногда спасались и переносились въ новый храмъ, воздвигавшійся на мѣстѣ стараго. Такъ, въ храмы XVII вѣка передавались единичные экземпляры древней русской иконописи съ XIV по XVI вв. Но даже и въ тѣхъ храмахъ, которые дошли до насъ отъ этихъ столѣтій, подвергаясь только послѣдовательнымъ и частичнымъ передѣлкамъ, древнѣйшіе иконостасы не дожили цѣликомъ до нашего времени. Другая стихія, болѣе тонкая, но не менѣе властная, чѣмъ огонь, внесла непоправимое разстройство въ ихъ художественный ансамбль: смѣнились художественные вкусы.

Только слѣпые могутъ говорить о какой-то застылости, о мертвой неподвижности русской иконописи. Для нихъ иконы XV и XVII вѣковъ говорятъ на одномъ языкѣ потому, что они не слышатъ ни того, ни другого. На самомъ же дѣлѣ между иконами XIV и XVI столѣтія, какъ резуль-

татами религіозно-художественныхъ воспріятій своего времени, не меньше различія, чѣмъ между иконами XVI и XVIII вѣковъ. Съ теченіемъ времени, медленно и незамѣтно, микрометрическими толчками, но неуклонно совершалась въ Россіи эволюція религіозной мысли и чувства и пластическаго ихъ воплощенія. И это, несмотря на пресловутый канонъ, древній иконописный уставъ, казалось бы, столь роковой для всякаго развитія религіозно-художественнаго творчества. У нашей древней, благочестивой Россіи, за которой привыкли признавать въ области религіи только одно качество, это ту же столь пресловутую «вѣрность завѣтамъ», былъ еще подлинный художественный вкусъ, настоящее чутье стиля, болѣе того, и да не ужаснутся, была въ религіи своя капризная, измѣнчивая и требовательная мода.

Теперь мы мѣняемъ обстановку дома, одежды,—отъ стиля модернъ бросаемся къ Empire, наполняя отжившимъ ломбарды и гардеробы и не мѣняя только иконъ въ церквахъ и собственныхъ комнатахъ, какъ не мѣняютъ вещей, которыхъ не замѣчаютъ, и къ которымъ равнодушны, ибо ни жизнь не связана съ ними, ни они съ жизнью.

Въ старой Россіи, и не типично ли это, чаще мѣняли убранство храмовъ, чѣмъ обстановку и утварь дома.

И вотъ, иконостасы смѣнялись одни другими. Куда было дѣвать эти десятки и сотни иконъ, на которыя молились и которыя, казалось, впитали въ себя частицы тѣхъ душъ, что простирались передъ ними, открывая себя со всѣмъ восторгомъ и умиленіемъ непосредственности? Ихъ, эти иконы, предавали огню и водѣ, стихіямъ, которыя человѣчество издревле привыкло считать очищающими. Чаще ихъ выносили на колокольни, въ чуланы при храмахъ, въ бревенчатые амбарчики, стоящіе въ оградѣ церкви. Иногда ихъ оставляли доживать свои дни на старыхъ мѣстахъ, потому что рядомъ строили новый домъ Божій. Я видѣлъ нѣсколько такихъ храмовъ: въ нихъ царитъ тишина и величіе кладбищъ, но вѣетъ и тѣмъ же духомъ тлѣнія. Словно слышишь какъ каждую минуту, атомъ за атомомъ отмираетъ въ этомъ художественномъ организмѣ, ощущаешь движеніе смерти.

И все же въ этихъ молчаливыхъ усыпальницахъ гибнущихъ иконъ живы еще Спаситель и Аполлонъ, это все еще храмы, и храмы искусства. Но что сказать про тѣ чуланы, амбары и колокольни, гдѣ, поваленныя одна на другую, лежали и лежатъ вотъ уже десятки и сотни лѣтъ иконы, иногда нѣсколько иконостасовъ сразу. Здѣсь безпрепятственно царятъ всеразрушающія стихіи: снѣгъ и дождь, смѣняются тепло и холодъ, гнѣздятся птицы и черви. Здѣсь только ужасъ и отвращеніе разложенія. Попробуйте войти въ такой подвалъ или амбаръ: полъ сгнилъ и мягко опускается подъ вами, чтобы похоронить васъ подъ собой. Иконы, громадныя иконы въ человѣческій ростъ, когда-то массивныя доски, гнутся въ вашей рукѣ, какъ пропитанный водой картонъ, переламываются, падаютъ и разсыпаются, какъ труха. Попробуйте подняться на колокольню. Перепуганныя вороны, галки и голуби оглушаютъ васъ своимъ крикомъ и свистомъ крыльевъ, ошеломляютъ своимъ метаньемъ изъ стороны въ сторону.

Подъ цѣлыми горами своего помета они давно уже погребли тѣ груды иконъ, между которыми сначала вили свои гнѣзда. Поворошите эти горы—вы задохнетесь, работа станетъ невозможной, когда вы натолкнетесь на птичьи трупы. Въ одной церкви на нѣсколько лѣтъ запустили чистку колокольни: пришлось сразу вывезти 70 мѣшковъ помету.

Впослѣдствіи священники и сторожъ высчитали, что ежегодно его накапливается до 36 мѣръ. Стоитъ ли говорить, что сохранилось отъ иконъ, попавшихъ въ эти условія, погребенныхъ подъ кучами животныхъ отбросовъ. Въ большинствѣ случаевъ, это голыя доски. За послѣднія десятилѣтія иконамъ старыхъ иконостасовъ стали давать еще новое назначеніе: ихъ стали размѣщать по часовнямъ и частнымъ домамъ.

Вотъ почему вдругъ въ низкой и тѣсной крестьянской избѣ вы можете неожиданно увидѣть на стѣнахъ осколки то пророческаго, то праздничнаго чина. Въ часовняхъ же иконы ожидала другая опасность: ихъ стали переписывать, и это еще лучше, ибо когда-нибудь изъ подъ новой краски откроется еще старинное письмо. Ихъ стали приноравливать къ миніатюрнымъ помѣщеніямъ часовни, отпиливать и вырѣзать.

Особенно печально видѣть обрѣзки изуродованныхъ царскихъ вратъ. Вамъ показываютъ втиснутыя въ узкій уголъ двѣ доски съ четырьмя изображеніями евангелистовъ. Нѣтъ дивныхъ стрѣльчатыхъ верхушекъ: онѣ срѣзаны и брошены, а съ ними погибла и композиція Благовѣщенія.

Вы ужасаетесь! Съ эпическимъ спокойствіемъ вамъ отвѣчаетъ староста, мѣстный богатѣй и arbiter elegantiarum.

Онъ удивленъ: чему ужасаться? У вратъ вѣдь отпилена только головка. И остается одно—спросить его: а что, если бы тебѣ отпилили только головку?

Иногда иконамъ не было мѣста внутри часовни и ихъ вѣшали снаружи, по ея сторонамъ. Черезъ нѣсколько лѣтъ на мѣстѣ иконъ вписли уже однѣ сырыя доски. Потомъ ихъ снимали, заслоняли ими отдушины въ цоколѣ храмовъ, употребляли вмѣсто скамьи и, наконецъ, кровати.

И все-таки, несмотря на такое невыносимое отношеніе, на такое, хотѣлось бы сказать, издѣвательство, если бы подъ всѣмъ этимъ не вѣялъ духъ народной sanctae simplicitatis, несмотря на все это, значительная часть древнихъ русскихъ иконъ противостояла всѣмъ разрушительнымъ силамъ и дожила до нашего времени.

Здѣсь не мѣсто говорить о тѣхъ особенностяхъ иконописной техники, которыя, какъ будто въ предвидѣніи ужасной судьбы ожидавшей иконы, были примѣняемы древними мастерами. Но именно эти особенности техники были причиной того, что русскія старыя иконы въ нѣкоторыхъ случаяхъ вышли побѣдителями въ борьбѣ съ людьми и природой.

Взгляните на эти иконы, которыя находятся противъ предсѣдательскаго стола, лѣвая изъ нихъ изображаетъ Іоанна Богослова и относится къ началу XVIII вѣка, на ней есть даже подпись художника. Левкасъ и вся роспись совершенно уцѣлѣли.

Посмотрите на другую икону, изображающую Введеніе во храмъ Богоматери. Половина ея какъ бы срѣзана, она совсѣмъ истлѣла, а нижняя хорошо сохранилась какъ левкасъ, такъ и краски.

При взглядѣ на эти иконы хочется спросить, кто виноватъ, кто довелъ ихъ до такого разрушенія? У насъ привыкли вину и отвѣтственность за это всецѣло возлагать на духовенство и дѣлать его и въ этой сферѣ козломъ отпущенія раньше, чѣмъ прозвучала труба страшнаго суда.

Но позвольте спросить: что могло сдѣлать духовенство для спасенія иконъ? Отдать подъ иконы свои дома?

Кто можетъ этого потребовать? Бороться съ требованіями народнаго вкуса, желающаго болѣе «барскихъ» иконъ? Попробуйте! Мы знаемъ, какъ борется въ этой области другая сила, болѣе, казалось бы, могущественная—государство. Уже двѣсти лѣтъ прошло съ тѣхъ поръ, какъ русскому народу запрещено молиться рѣзнымъ изображеніямъ. А они и по сію пору продолжаютъ служить для него предметомъ самаго живого поклоненія: ихъ помѣщаютъ въ особыя ниши, на видныя мѣста, ихъ одѣваютъ и украшаютъ и дѣлаютъ имъ трогательныя приношенія. И всѣ это знаютъ и видятъ, и дѣлаютъ видъ, что не знаютъ.

Такъ жизнь смѣется надъ мертвымъ закономъ. Что же можетъ сдѣлать отдѣльный священникъ въ борьбѣ съ народной толпой? Можно еще внушить высшему художественному учрежденію Имперіи дать, противъ воли, права и званіе тому, кого въ Аѳинахъ современной Европы счелъ достойнымъ лавра самъ Rodin. Но заставить народъ, заставить массы, перемѣнить свое мнѣніе о красивомъ, о прекрасномъ—напрасный трудъ.

Кто же виноватъ тогда въ гибели иконъ? Мы сами! Всѣ мы, равнодушные и слѣпые. И напрасно было бы гдѣ нибудь на сторонѣ искать истинныхъ виновниковъ уничтоженія этой подлинной красоты, этихъ памятниковъ, проникнутыхъ утраченной теперь тайной мистическаго творчества. Мы, именующіе себя любителями старины, цѣнителями прекраснаго, учреждающіе комиссіи, общества и институты. Мы сами, ибо, дѣйствительно, многіе ли изъ насъ на самомъ дѣлѣ понимаютъ, а слѣдовательно и любятъ эту исчезающую красоту.

Позвольте указать на одинъ примѣръ изъ недавняго прошлаго. Это было въ прошломъ году въ одномъ изъ молодыхъ Обществъ, поставившихъ себѣ цѣлью охрану памятниковъ старины. В. Т. Георгіевскій дѣлалъ докладъ о фрескахъ Ѳерапонтовскаго монастыря, памятника, представляющагося единственнымъ и несравненнымъ по красотѣ.

Онъ раздавалъ въ публикѣ фотографію съ фресокъ. Я сидѣлъ рядомъ съ однимъ генераломъ, который былъ въ этомъ Обществѣ, повидимому, въ первый разъ. То онъ передавалъ мнѣ фотографіи, то я ему.

И вотъ, передавая мнѣ фотографіи, генералъ говоритъ, отрывочно, и раздраженно: «самый гнусный богомазъ. Суздальскій аспидъ!»

Я продолжалъ хранить молчаніе. Затѣмъ была показана роспись изъ алтарной абсиды—Николай Чудотворецъ—однимъ словомъ, лучшее, что сохранилось; у меня въ памяти, послѣ того, какъ я былъ въ Ѳерапонтовомъ монастырѣ, больше всего сохранилось именно это изображеніе Николая Чудотворца. Когда мой сосѣдъ получилъ эту фотографію, онъ сказалъ нервно и раздраженно: «если бы всю эту фресковую роспись замазали нѣсколько десятковъ лѣтъ тому назадъ и»,—переходя на французскій языкъ,—«ce serait bien fait,—конечно съ точки зрѣнія не археологіи, а чистаго искусства».—Этотъ генералъ, во имя искусства, выразилъ желаніе, чтобы фрески были замазаны...

Вчера еще, прогуливаясь по устроенной къ Съѣзду выставкѣ, я услышалъ разговоръ одной дамы, очевидно не русской, матери со своимъ сыномъ. Она обратила его вниманіе на нѣкоторыя иконы и сказала: «взгляни, онѣ выглядятъ совершенно «als Karrikaturen».

Скажите, какая разница между этой нѣмкой и русскимъ генераломъ въ Обществѣ охраны памятниковъ искусства?

По моему, всѣ преимущества на сторонѣ дамы. Вы видите, что нечего искать противника иконописи далеко: врагъ въ нашемъ станѣ, самый подлинный врагъ. А нѣтъ врага опаснѣе, пришедшаго подъ личиной друга. Что же дѣлать, на кого надѣяться и гдѣ искать выхода изъ создавшагося заколдованнаго круга?

Прежде всего надо, разъ навсегда, отказаться отъ вредной мысли, что мѣры къ спасенію иконъ должны исходить изъ среды духовенства только потому, что иконы эти когда-то были въ церкви.

Повторяю, что я говорю не объ иконахъ, еще служащихъ предметомъ поклоненія въ храмахъ, а объ иконахъ, вынесенныхъ, за ненадобностью, вонъ. Духовенство въ громадной массѣ смотритъ иначе на задачи и обязанности своего званія. Въ русскомъ народѣ достаточно силенъ ежегодный приростъ, чтобы было кого крестить, смерть тоже не ждетъ, а грѣхи людскіе не уменьшаются, да и пить и ѣсть надо. Кто думаетъ, что духовенство примется заботливо спасать тлѣющія иконы, подобенъ литератору, пишущему деревенскіе разсказы, не выѣзжая изъ Петербурга. Нѣтъ надежды и на различныя археологическія общества: въ громадномъ большинствѣ случаевъ иконы интересуютъ ихъ только тогда, когда онѣ уже спасены. Итакъ, инициатива въ дѣлѣ спасенія должна исходить отъ Художественнаго Съѣзда: я думаю, ясно почему. Спасти долженъ тотъ, кто любитъ. Народъ и духовенство бросили ихъ, оффиціальная археологія любитъ ихъ только «бѣленькими», уже «чистенькими». Кто же полюбитъ ихъ «черненькими!» Можетъ быть, тѣ, кто любитъ истинное искусство? По крайней мѣрѣ, хочется такъ думать.

Прежде народъ любилъ своего Бога, вѣрилъ въ его ангеловъ съ бѣлыми и золотыми крыльями, въ недосягаемую чистоту его святыхъ. И вѣра, и любовь научили его понимать тайну красоты природы и человѣка, гармонію красокъ и ритмъ линій,—иначе: сдѣлали его художникомъ. И онъ создалъ икону—отпечатлѣлъ невидимую тайну въ видимой красотѣ. Но утратилась любовь и вѣра того времени, что бы ни говорили, а съ ними утратилась и тайна творчества древнихъ русскихъ мастеровъ. Теперь, чтобы понять и полюбить икону, возможенъ только путь обратный: только художникъ, настоящій, подлинный художникъ, ощущающій гармонію красокъ и ритмъ линій, найдетъ въ иконѣ подлинную красоту и въ этой красотѣ откроетъ Бога и, красотѣ молясь, молиться станетъ Богу.

Что же нужно дѣлать? Необходимо подробно обслѣдовать всѣ церковныя хранилища. Хранилища! Какъ странно звучитъ здѣсь это слово. Зарегистрировать и выдѣлить то, что можетъ быть еще спасено, хотя бы въ частяхъ, хотя бы въ обрывкахъ, и объявить все это собственностью государства. Затѣмъ перевезти эти остатки въ архивы столичныхъ и губернскихъ музеевъ, укрѣпивъ, уцѣлѣвшіе на доскахъ, остатки левкаса и приступить къ ихъ очисткѣ, какъ дѣлаетъ это съ такимъ успѣхомъ администрація музея Александра III, и какъ давно уже поступили съ своими частными коллекціями наши выдающіеся собиратели.

Скажутъ, быть можетъ, что я слишкомъ остро ставлю вопросъ. Не я его ставлю. Сама жизнь поставила его такъ остро и властно, требуетъ его немедленнаго разрѣшенія. Пока не поздно,—если только можно еще такъ говорить.

Bis dat, qui cite dat—вдвойнѣ даетъ тотъ, кто даетъ скоро, даетъ сейчасъ же. Эта пословица примѣнима болѣе всего къ тѣмъ памятникамъ прошлаго искусства, если только мы хотимъ что нибудь сдѣлать для нихъ. Медлить нельзя. Мы медлили десятки и сотни лѣтъ. Теперь приходится дорожить мѣсяцами, иногда днями. Можно, конечно, и ждать. Но тогда нечего плакать и не на кого жаловаться, если эти дивныя творенія будутъ сожжены, пущены на воду, проданы въ старообрядческія молельни или, въ самомъ лучшемъ случаѣ, попадутъ въ руки искренняго любителя и знатока, который одинъ сумѣетъ спасти имъ жизнь на радость себѣ и будущимъ поколѣніямъ. (Рукоплесканія).

Предсѣдатель. Угодно высказаться по поводу доклада?

г. Пашковъ. По моему мнѣнію, надо обратить вниманіе на сохраненіе иконъ теперь же, пока еще не поздно. Если мы будемъ ждать, когда соберется комиссія, которая займется зарегистрированіемъ иконъ,—большинство ихъ будетъ уже продано скупщикамъ. Изъ лавокъ иконы, главнымъ обра-

зомъ, уходятъ за-границу, и сами лавочники говорятъ, что теперь иконы покупаютъ только иностранцы, а русскіе совсѣмъ не покупаютъ. На этотъ вопросъ необходимо обратить особое вниманіе, необходимо поступать такъ же, какъ въ Италіи, откуда, по существующему закону, нельзя увезти ни одного произведенія искусства. Надо, чтобы государство объявило старыя иконы своей собственностью и запретило бы вывозить ихъ изъ Россіи.

В. Т. Георгіевскій. Я, съ своей стороны, долженъ горячо поблагодарить А. И. Анисимова за его докладъ, заполняющій важную сторону въ данномъ вопросѣ, который такъ сильно наболѣлъ у насъ у всѣхъ. Что касается самой исторіи русскаго искусства, то о нѣкоторыхъ вѣкахъ совершенно невозможно составить полнаго представленія, благодаря тому, что сохранились только обрывки памятниковъ. Поэтому часто въ музеяхъ, имѣющіеся тамъ памятники могутъ ввести въ заблужденіе или дать одностороннее впечатлѣніе объ эпохѣ. Такимъ образомъ вопросъ о спасеніи иконъ,—пока еще это сдѣлать не поздно,—имѣетъ громадное художественное и научное значеніе. Памятники только тогда могутъ имѣть значеніе для исторіи искусства, когда ихъ будетъ собрано много, они будутъ приведены въ порядокъ, описаны и классифицированы, а до тѣхъ поръ въ нашей исторіи искусствъ останутся еще пустыя страницы. Поэтому я горячо привѣтствую, какъ докладъ Александра Ивановича, такъ и поставленное имъ предложеніе: собрать немедленно все цѣнное, пока еще не поздно. Вы не можете себѣ представить всей трудности этого дѣла. Мѣры, которыя онъ предлагаетъ, самыя вѣрныя, а именно, прежде всего зарегистрировать все, что имѣется. Потомъ можно будетъ разобраться, что важно и что не важно, что имѣетъ значеніе и что не имѣетъ, теперь же нужно собрать точныя свѣдѣнія о томъ, что сохранилось еще по чердакамъ и подваламъ. Какъ это сдѣлать въ практическомъ отношеніи, рѣшить не легко. Докладчикъ самъ знаетъ и подтвердитъ, какъ трудно лазить по колокольнямъ, какъ трудно отыскивать иконы и возстановлять ихъ, какихъ это требуетъ средствъ и умѣнія. Вотъ этотъ вопросъ меня и занимаетъ. Вы изволили сказать, что у насъ много иконъ пропадаетъ, но Вы не знаете другой стороны, какъ много ихъ уходитъ за-границу, а это фактъ очень опасный. Мы можемъ, въ концѣ концовъ, очутиться въ такомъ же положеніи, какъ Италія, иконы которой, характеризующія цѣлую эпоху Итальянской живописи, гостятъ у Н. П. Лихачева.

Теперь иностранцы стали въ очень большомъ количествѣ покупать иконы, а наши соотечественники мало интересуются ими, и то, что Вы говорили о генералѣ, къ сожалѣнію, слишкомъ вѣрно. Иностранцы начинаютъ цѣнить иконы и покупаютъ ихъ въ большомъ количествѣ. Существуютъ цѣлыя организаціи, которыя отыскиваютъ ихъ и продаютъ. Я этимъ вопросомъ занимался и сообщу то, что узналъ, хотя, можетъ быть, вамъ это и не безызвѣстно. Во Владимірской губерніи есть рядъ торговцевъ, и именно офени, которые ѣздятъ по селамъ и монастырямъ и занимаются промѣной иконъ. Они берутъ новыя иконы, произведенія своихъ же мастерскихъ, украшаютъ ихъ ризами и мѣняютъ на старыя. Неопытные батюшки и старосты охотно мѣняютъ старыя иконы на новыя. Иконы привозятъ въ Мстеру, куда слетаются скупщики такіе, какъ братья Силины и другіе. Они сильно набиваютъ цѣну и доводятъ ее до баснословныхъ цифръ. За-границей за иконы платятъ очень хорошо, тамъ поняли, что эти памятники искусства будутъ со временемъ цѣниться такъ же, какъ старые Итальянскіе памятники. Поэтому, какъ же можно не заплатить большихъ денегъ за образъ, писанный такимъ талантомъ, какъ Рублевъ! Слава Богу, теперь и у насъ появляются русскіе любители древнихъ иконъ, какъ Н. П. Лихачевъ, И. С. Остроуховъ, С. П. Рябушинскій, В. М. Васнецовъ и другіе, которые умѣютъ и цѣну хорошую дать, и удержать памятники отъ ухода за-границу.

Спросъ на иконы вызвалъ другое опасное явленіе. Докладчикъ съ восхищеніемъ выставилъ здѣсь икону, полурасчищенную и нерасчищенную. Я также восхищаюсь ею и хочу сказать по этому поводу, что въ Мстерѣ есть мастера, великолѣпно расчищающіе и возстановляющіе иконы, но вся бѣда въ томъ, что спросъ на иконы вызываетъ и спросъ на поддѣлку ихъ. Часто случается, что иконы пропадаютъ и остаются только старыя доски, на которыхъ иконы были написаны. Этимъ лѣтомъ я, совершенно случайно, былъ свидѣтелемъ слѣдующаго случая. Прибылъ пароходъ и задержался часа на два. Я спросилъ, что онъ выгружаетъ, и мнѣ отвѣтили, что это доски отъ старыхъ иконъ. Оказывается, что эти господа берутъ, обыкновенно, даже не иконы, а старыя доски безъ изображеній и поддѣлываютъ древнія иконы. Это очень опасная вещь, и я боюсь, что при такомъ способѣ реставраціи предметовъ искусства появится масса поддѣлокъ. Мнѣ казалось бы, что къ пожеланіямъ, которыя высказалъ докладчикъ, надо прибавить, чтобы Св. Сунодъ или епархіи запретили продавать не только старыя иконы, но и старыя доски отъ иконъ. Если иконы даже уходятъ за-границу— Богъ съ ними, но я боюсь какъ бы эти поддѣлки не появились въ нашихъ музеяхъ. Нужно издать постановленіе, запрещающее продажу не только старыхъ иконъ, но и досокъ, а также весьма важна регистрація и стѣсненіе въ продажѣ этихъ иконъ.

г. Макаровъ. (Не членъ Съѣзда. Слово предоставлено съ разрѣшенія Предсѣдателя). Я 25 лѣтъ владѣю торговлей иконами. Я русскій человѣкъ, и мнѣ больно видѣть непорядки. Лѣтомъ я пошелъ по монастырямъ и постоянно видѣлъ, какъ сжигали иконы на глазахъ у духовенства. Въ Макарьевѣ, Новгородской губерніи, напримѣръ, даже такой случай былъ: татары скупили иконы. Я, старообрядецъ, отношусь къ иконамъ благоговѣйно и говорю имъ: «что вы дѣлаете»? Они говорятъ: «намъ эти иконы не нужны». А если правду сказывали, они одну икону раскололи, а ей 400 лѣтъ было, Новгородскаго письма. Обвиняютъ торговцевъ и обвиняютъ офеней, говорятъ, что они привели нашу науку въ такое безвыходное положеніе. Памятники эти надо вывести и поставить ихъ въ музеи или въ Академію; она въ состояніи хлопотать и требовать. Надо привезти хорошія вещи въ столицу, возстановить ихъ и поставить на видномъ мѣстѣ, чтобы это была гордость древняго быта. Что касается святыхъ иконъ, то онѣ есть символъ. Возьмите икону Христово Воскресеніе, развѣ въ ней не сказывается таинственность и духовность.

Я просилъ бы къ вопросу отнестись очень серьезно, несмотря на то, что я отбрасываю мой собственный интересъ. Монастырямъ довѣрять нельзя. Въ Императорскомъ Обществѣ Поощренія художники копируютъ иконы и сами въ сомнѣніи—оригиналъ это или нѣтъ? Надо, чтобы наши монастыри сами отдали достопримѣчательные памятники въ столицу. Вотъ, что я могу сказать.

г. Пашковъ. Позвольте мнѣ высказаться по вопросу. Въ Москвѣ дѣлается такъ: Сѵнодальная контора собираетъ иконы, разсылая запросы по церквамъ о присылкѣ имѣющихся у нихъ старыхъ иконъ. Церкви и монастыри присылаютъ въ контору старыя и ненужныя иконы, туда приглашаются живописцы, которые разбираютъ и регистрируютъ эти иконы. Нельзя ли было бы сдѣлать нѣчто подобное при всѣхъ епархіальныхъ складахъ.

В. Т. Георгіевскій. При отобраніи иконъ рѣзныхъ былъ такой опытъ: онѣ всѣ были свезены въ консисторію, но затѣмъ тамъ же и пропали. Консисторія продала ихъ потихоньку опять старообрядцамъ. Боюсь, что и Сѵнодальныя конторы не являются весьма надежными, и потому я считаю, что слѣдовало бы для этого образовать спеціальное оффиціальное учрежденіе. Я имѣлъ честь въ своемъ докладѣ, говоря о преподаваніи исторіи искусствъ, предложить ходатайствовать, чтобы въ епархіяхъ, при каждой семинаріи, образованы были церковно-историческія древлехранилища, гдѣ бы собирались предметы церковной утвари и иконы. Если удастся это устроить, и если во главѣ будетъ стоять преподаватель археологіи или другое преданное дѣлу лицо, то, конечно, они будутъ бережно относиться, будутъ хранить и собирать цѣнныя иконы. Для этого будутъ устраиваться экскурсіи. Но, помимо власти духовной, помимо власти Сѵнода, дѣйствовать нельзя, а потому надо ходатайствовать передъ Сѵнодомъ, чтобы учреждены были древлехранилища и была бы учреждена регистрація.

Предсѣдатель. По поводу послѣдняго заключенія нашъ Отдѣлъ уже постановилъ нѣчто въ родѣ того, что сказалъ В. Т. Георгіевскій, объ учрежденіи при епархіяхъ древлехранилищъ. Только подробность его предложенія, чтобы преподаватель исторіи искусствъ былъ бы завѣдывающимъ этихъ древлехранилищъ, не прошла. Отдѣлъ постановилъ, чтобы онъ былъ только въ составѣ комитета, а не во главѣ, что было признано неудобнымъ. Такъ что съ этой оговоркой, его предложеніе соотвѣтствуетъ принятому. Угодно высказаться еще кому-нибудь или мы перейдемъ къ баллотировкѣ?

А. И. Анисимовъ. Я долженъ сказать нѣсколько словъ по поводу того, что сказалъ В. Т. Георгіевскій о регистраціи иконъ по губерніямъ. Я предложилъ бы организацію регистраціи не поручать епархіи, такъ какъ изъ этого ничего не выйдетъ. Организація должна исходить отъ какого нибудь центральнаго органа, стоять внѣ зависимости отъ мѣстной администраціи и только сноситься съ нею; распоряженіе же епархіальныхъ властей недостаточно. Мнѣ кажется, что и предписаніе Сѵнода, воспрещающее продажу старыхъ досокъ, не будетъ имѣть успѣха. Теперь иконы продаются въ огромномъ количествѣ. Если, пріѣзжая куда нибудь въ монастырь, высказываешь интересъ къ иконамъ, это весьма опасно, такъ какъ рискуешь, что ихъ сейчасъ же постараются продать тѣмъ же офенямъ. Изъ 10 священниковъ только 3 не продаютъ иконъ. Всѣ стараются хоть что-нибудь на нихъ заработать, съ тѣхъ поръ, какъ поняли, что эти старыя иконы кому-то нужны. Теперь продажа идетъ успѣшно, такъ какъ спросъ увеличился, и ихъ очень много идетъ. Мнѣ думается, что епархіальныя власти ничего не могутъ сдѣлать, и надо, какъ можно скорѣе, организовать регистрацію, чтобы непосредственно затѣмъ цѣлъ законъ, объявляющій иконы собственностью государства. Организація же объѣзда по губерніямъ, съ цѣлью собиранія иконъ, должна непремѣнно исходить отъ центральнаго оффиціальнаго учрежденія.

Предсѣдатель. Позвольте просить Васъ прочесть Ваше первое положеніе.

А. И. Анисимовъ. «Необходимо обслѣдовать всѣ церковныя хранилища».

Предсѣдатель. Нельзя ли развить это болѣе подробно.

А. И. Анисимовъ. Необходимо *обслѣдовать иконы и утварь, вынесенныя изъ церквей за ненадобностью, въ какомъ бы помѣщеніи онѣ ни находились; зарегистрировать и вынести все то, что можетъ быть еще спасено.*

Предсѣдатель. Ставлю на баллотировку. (Приняты оба положенія).

А. И. Анисимовъ. Затѣмъ—*объявить выдѣленное собственностью государства и распредѣлить по губернскимъ и столичнымъ музеямъ.*

Предсѣдатель. Угодно, можетъ быть, высказаться по этому вопросу?

А. И. Анисимовъ. Передъ этимъ останавливаться не слѣдуетъ—это есть точка надъ і. Правильнѣе провести это черезъ законодательное учрежденіе, чтобы эти иконы считались государственной собственностью.

Предсѣдатель. Это слѣдуетъ добавить.

А. А. Карелинъ. Разрѣшите задать одинъ вопросъ: относятся ли сюда церковныя книги и одежды?

Предсѣдатель. Объ этомъ также слѣдуетъ упомянуть. Я бы сказалъ еще: *необходимо принять мѣры, чтобы иконы не уходили на иностранные рынки, ходатайствовать о проведеніи такого закона, какой существуетъ въ Италіи.* Угодно признать желательность его? (Принято).

Предсѣдатель. Предлагаю выразить благодарность докладчику. (Рукоплесканія).

Объявляю засѣданіе закрытымъ.

.....

Засѣданіе 2 января, 1912 г., утромъ.

Предсѣдатель: Графъ П. С. ШЕРЕМЕТЕВЪ.

1. А. Я. Лихтерманъ: «Объ охраненіи памятниковъ Псковской старины».—*2. А. Н. Полтановъ:* «О реставраціи собора Макарія Желтоводскаго монастыря».

ОБЪ ОХРАНЕНІИ ПАМЯТНИКОВЪ ПСКОВСКОЙ СТАРИНЫ.

А. Я. ЛИХТЕРМАНЪ.

Мы имѣемъ любопытныя свѣдѣнія о значеніи Пскова и о его размѣрахъ, относящіяся къ XVI столѣтію.

Ксендзъ Піотровскій, будучи однимъ изъ участниковъ осады Пскова въ 1581 г. (осада Стефана Баторія), говоритъ: «любуемся Псковомъ—Господи, какой большой городъ, точно Парижъ. Помоги намъ Боже съ нимъ справиться». «Городъ весь обнесенъ стѣнами, за которыми красуются церкви, какъ густой лѣсъ, все каменныя». Очевидно, что если на такое лицо, какъ на ксендза, видавшаго города Западной Европы, Псковъ произвелъ сильное впечатлѣніе, видъ Пскова и размѣръ его должны были поражать въ неменьшей степени русскихъ его современниковъ. Акты митрополита Евгенія и писцовыя книги свидѣтельствуютъ, что во Псковѣ было 60 тысячное населеніе, цифра весьма высокая, но возможно, что въ дѣйствительности она была еще выше.

Исторія Пскова еще мало изучена. И то обстоятельство, что Псковъ, имѣя возможность развиваться внѣ непосредственнаго вліянія татаръ, вблизи Запада, оказавшаго на него несомнѣнное вліяніе,—Псковъ представляетъ любопытнѣйшій матеріалъ для изысканій юристовъ, историковъ, а въ особенности археологовъ.

Древній Псковъ былъ сильно укрѣпленъ и извѣстно, что эти укрѣпленія начали строиться въ XII вѣкѣ. Въ лѣтописи говорится, что «пробиты были ворота», а это доказываетъ, что стѣны были изъ камня; въ 1226 г. былъ построенъ Довмонтомъ каменный дѣтинецъ. Въ 1399 г., при князѣ Григоріи Евстафьевичѣ и посадникѣ Костроминичѣ, увеличена была каменная стѣна, такъ какъ городъ развивался. Въ началѣ XV вѣка стѣны были построены отъ Бурковыхъ воротъ до Крому. Замѣчательно, что весь городъ окружался стѣной; по лѣтописнымъ свѣдѣніямъ достовѣрно извѣстно, что почти всѣ стѣны были каменныя и только часть деревянная, въ X же вѣкѣ и эту часть

стѣны сдѣлали каменной. Казалось на первый взглядъ, что стѣны были сильными и неприступными. Когда Стефанъ Баторій собрался на Русь, онъ приготовилъ особенно сильныя пушки, которыя, по словамъ современниковъ превращали стѣны въ пыль, но Псковичи защищались столь удачно, что сохранили рядъ укрѣпленій.

Стѣны города были построены изъ плитняка и частью изъ кирпича, такъ что подвергались разрушенію и впослѣдствіи. Весь городъ опоясанъ стѣнами и съ птичьяго полета представлялъ изъ себя какъ бы 4 города одинъ въ другомъ. Каждая изъ стѣнъ усѣяна была башнями, точное количество которыхъ намъ неизвѣстно, но ихъ навѣрное было не менѣе 30; если же принять во вниманіе, что до настоящаго времени Псковскія стѣны занимаютъ около 8 верстъ (Смоленскія 5 верстъ), то свѣдѣнія о 30 башняхъ оказываются незначительными. Довмонтова и Покровская башни замѣчательно мощны по своей конструкціи, потому-то онѣ оказывали Пскову громадныя боевыя услуги...

О нѣкоторыхъ башняхъ сохранились любопытныя легенды. Такъ о Покровской башнѣ говорятъ, что когда въ 1581 г. поляки хотѣли войти въ городъ, Божія Матерь точно указала мѣсто, гдѣ поляки произведутъ взрывъ.

Не менѣе интересны Псковскія ворота, ихъ приблизительно было 22. Смердьи ворота сохранились и до настоящаго времени; черезъ нихъ, по одному предположенію, проходили низшіе классы населенія города, такъ называемые «смерды», по другому—названіе происходитъ отъ того, что это былъ черный ходъ изъ крѣпости. Въ крѣпости были еще такъ называемыя княжьи ворота; за этими воротами находился, по нѣкоторымъ предположеніямъ, княжій домъ.

Крайне интересна оригинальная постройка на рѣкѣ, такъ называемыя «рѣшетки». Пскова-рѣка протекаетъ черезъ городъ и въ двухъ мѣстахъ опасна при вторженіи непріятеля, поэтому оказалось необходимымъ построить (въ 1518 г.) рѣшетки, препятствующія въѣзду нежелательныхъ судовъ къ Пскову. Изъ лѣтописной записи подъ 1631 г. и на основаніи другихъ историческихъ свѣдѣній извѣстно, что нижняя рѣшетка, какъ и верхняя, была сдѣлана изъ камня.

Не менѣе интересны подземные ходы, которые прорыты черезъ весь городъ. Они обложены камнемъ и теперь многіе изъ нихъ наполнены водой; ширина ихъ отъ 2—4 арш. Въ 50-хъ годахъ одинъ человѣкъ проникъ въ нихъ и прошелъ, по его словамъ, 2 вер. 60 саж. Я пробовалъ въ прошломъ году пройти по этимъ подземнымъ ходамъ и убѣдился, что тамъ нѣчто вродѣ болота. Въ народѣ сохранились свѣдѣнія, что подъ рѣкой проходитъ подземный ходъ, который начинается около Покровской башни, идетъ на востокъ и приходитъ къ тому мѣсту, гдѣ нынѣ находится земская больница.

Въ народѣ, какъ обычно въ такихъ случаяхъ, говорятъ, что въ подземныхъ ходахъ хранятся большія богатства. Любопытно было бы проникнуть подъ землю и точно опредѣлить направленіе ходовъ и нанести ихъ на особую карту.

Что касается до гражданскихъ построекъ города, то онѣ менѣе обслѣдованы, чѣмъ «военныя». Иноземецъ Кихель, посѣтившій Псковъ въ XVI вѣкѣ, указываетъ, что всѣ постройки сдѣланы были изъ дерева. Сохранился рисунокъ XVII вѣка посла Германскаго Императора, проѣзжавшаго черезъ Псковъ въ 1661 г., Мейерберга, доказывающій, что всѣ постройки были столбообразными. Изъ памятниковъ гражданскихъ построекъ сохранились такъ называемыя Паганкины палаты, они имѣютъ форму глаголя съ широкими нижними ярусами безъ оконъ; подъ зданіемъ прекрасно сохранились подвалы. Интересно было бы опредѣлить глубину фундамента и поднять настилъ, покрывающій подвалы лѣваго флигеля.

Принадлежали эти постройки, какъ предполагаютъ, купцу Паганкину, и съ ними связаны любопытнѣйшія легенды, относящіяся къ эпохѣ Іоанна Грознаго.

Въ 90-хъ годахъ къ Высочайшему пріѣзду, этотъ интересный памятникъ русскаго зодчества былъ испорченъ: къ Псковскому зданію было пристроено крыльцо Московскаго стиля.

Существуетъ мнѣніе, что Псковское зодчество не представляетъ никакой цѣнности. Утѣшеніемъ и доказательствомъ противнаго служитъ то, что профессоръ Н. В. Покровскій и И. Э. Грабарь самымъ категорическимъ образомъ высказались въ томъ смыслѣ, что вліяніе Псковской архитектуры весьма сильно отразилось на дальнѣйшемъ развитіи русскаго зодчества. Цѣнность Псковскаго зодчества особенно отчетливо видна въ знаменитыхъ Псковскихъ церквахъ. Онѣ весьма древни: по нѣкоторымъ историческимъ свѣдѣніямъ, въ древности въ Псковѣ было 200 или даже 300 церквей.

Стиль ихъ художникамъ прекрасно извѣстенъ. Самый интересный и красивый памятникъ Пскова, Троицкій соборъ, перестраивался 4 раза: впервые деревянный, потомъ при кн. Всеволодѣ былъ построенъ каменный, въ 1137 г., въ послѣдній разъ былъ обновленъ въ 1871 г. Въ началѣ XIX вѣка его изуродовали постройкой рядомъ съ нимъ новаго собора. Сохранился также

Мирожскій монастырь, о печальномъ состояніи котораго я позволю себѣ умолчать, такъ какъ думаю, что исторія его фресокъ достаточно извѣстна. Сохранился рядъ церквей: XII вѣка—1, XIII—1, XIV—2, XV—11, XVI—14, XVII—5, XVIII—1, XIX—4.

Интересно, что же осталось отъ прежняго величія Пскова, поражавшаго иностранцевъ. До XVIII вѣка въ Псковѣ оставалось много интереснаго, но потомъ городъ былъ сильно перестроенъ, послѣ чего топографія его сильно измѣнилась. Сохранились все-таки постройки XVI и XVII вѣковъ, и Псковское Археологическое Общество прилагаетъ большія усилія, чтобы поддержать эти памятники. Позвольте сообщить въ нѣсколькихъ словахъ о тѣхъ способахъ и средствахъ сохраненія, при помощи которыхъ Псковскія ученыя учрежденія стремятся затормозить разрушеніе старины. Во Псковѣ дѣйствуетъ Церковно-Историческій Комитетъ, основанный архіепископомъ, членомъ Г. Совѣта, Арсеніемъ. Комитетъ этотъ проявляетъ весьма энергичную дѣятельность, имѣетъ цѣнное собраніе иконъ, ризъ, предметовъ церковнаго обихода и актовъ: для всей этой коллекціи нашлось прекрасное помѣщеніе; коллекціи правильно размѣщены и сохраняются въ примѣрномъ порядкѣ. Изъ принимаемыхъ мѣръ можно указать на слѣдующую: отъ имени архіепископа было поручено священникамъ собирать свѣдѣнія о старинныхъ предметахъ, легендахъ, связанныхъ съ ними, и присылать ихъ во Псковъ. Второе предложеніе заключалось въ томъ, чтобы о случаяхъ истребленія памятниковъ немедленно опять таки сообщалось во Псковъ. Результаты этого архіерейскаго предложенія скоро сказались и потому я выражаю пожеланіе, чтобы въ другихъ епархіяхъ были сдѣланы такія же распоряженія.

Позвольте сказать нѣсколько словъ о Псковскомъ Археологическомъ Обществѣ, въ которомъ имѣю честь состоять членомъ, и ознакомить васъ съ блестящей его дѣятельностью. Основано оно было давно, но сначала кругъ дѣятельности его былъ не великъ, а теперь, благодаря умѣлому руководству, оно пріобрѣло крупное вліяніе и съ его мнѣніемъ сильно считаются. Псковское Археологическое Общество, какъ учрежденіе частное, лишено административной власти, и потому его дѣятельность могла бы остаться «любительской». Но оно выдвинуло изъ своей среды людей, которые личнымъ вліяніемъ и авторитетомъ проводили въ жизнь благія предначертанія Общества. Принявъ на себя многотрудную обязанность оберегать древность отъ разрушенія, Общество раздѣлило весь городъ на участки и распредѣлило ихъ между наиболѣе дѣятельными членами. Они собираютъ свѣдѣнія о сохранившихся въ ихъ участкахъ древностяхъ и, въ случаѣ надобности, немедленно принимаютъ мѣры къ ихъ охраненію. Псковская губернія, и въ особенности Холмскій уѣздъ, отличается замѣчательнымъ невѣжествомъ населенія. Псковскіе крестьяне сами производятъ раскопки и оказываютъ противодѣйствіе археологамъ. Мнѣ лично пришлось имѣть крупныя непріятности съ крестьянами, когда они желали сломать цѣнный каменный крестъ, которымъ они пользовались для леченія зубовъ. При такомъ невѣжествѣ и при отсутствіи административной власти, дѣятельность Общества является затрудненной. Въ качествѣ мѣръ общаго характера, Общество признало нужнымъ развѣсить по городу плакаты съ просьбой оберегать древности, но плакаты эти на другой же день были сбиты Псковичами. Часть древнихъ стѣнъ сохранилась хорошо, другая же начинаетъ разрушаться, въ особенности по той причинѣ, что горожане берутъ изъ нея камень для фундаментовъ. Цѣлый рядъ стѣнъ угрожаетъ паденіемъ отчасти по винѣ Городского Управленія. Въ 1892 г. Городское Управленіе намѣревалось эти стѣны срыть совсѣмъ, и только благодаря вмѣшательству Псковскаго Археологическаго Общества, доказавшаго, что есть другой способъ устранить опасность паденія—починить, и теперь эти стѣны поправили. Въ 1911 г. городомъ была ассигнована субсидія въ 200 р., но такая сумма, конечно, слишкомъ недостаточна, но и ее Общество использовало съ благодарностью. Обществомъ охраненія памятниковъ старины было ассигновано 125 р. на ремонтъ Дѣтинца занимающаго пространство около версты кругомъ.

Въ прошломъ году собрана была Комиссія Военно-Историческаго Общества. Она осмотрѣла стѣны, признала необходимость ремонта, составлена была смѣта въ 100 тыс. руб., признанная чрезмѣрной.

Вопросъ объ укрѣпленіи стѣнъ стоитъ весьма остро... Было бы очень желательно укрѣпить хотя часть стѣнъ. Псковскому Обществу опять таки частнымъ образомъ удалось раздобыть обязательное постановленіе Городской Управы, коимъ лица, разрушающія древности, будутъ подвергаться уголовной отвѣтственности.

Башни, эти цѣннѣйшіе памятники старины, расположенныя вблизи казармъ, приводятся въ безобразное состояніе солдатами. Просьба, обращенная къ военному начальству, оказалась тщетной, И даже замокъ, повѣшенный Обществомъ на двери въ башню, былъ немедленно сбитъ. Городская Управа въ общемъ сочувственно относится къ идеѣ охраненія древности, но, несмотря на это, на

одной изъ красивѣйшихъ башенъ (Мстиславской) ею установлены телефонные провода, которые обезобразили башню.

По поводу Гремячей башни (1525 г.) до настоящаго времени во Псковѣ сохранилась поэтическая легенда. Чтобы добыть красавицу и ея богатства, нужно спуститься въ склепъ въ ночь на Велшкую Пятницу и прочитать надъ спящей княжной 12 евангелій, послѣ чего она встанетъ и обернется змѣей; въ этотъ мшгъ надо набросить на нее шейный крестикъ, и тогда она снова приметъ свой человѣческій образъ.

Легенда утверждаетъ, что по ночамъ башня издаетъ таинственный звонъ... То звенитъ зарытое въ ней золото, давая знать, что оно цѣло и что княжна попрежнему ждетъ своего избавителя... «Отъ того звону, говоритъ народъ, и башня зовется Гремячей».

Я знаю, что многіе Псковичи отправлялись туда, но красавицу еще не разбудили.

Будетъ болѣе, чѣмъ жаль, если эта красивѣйшая башня разрушится. И потому вопросомъ ближайшаго времени будетъ опредѣлить, какія мѣры должно принять къ ея охраненію.

По поводу подземныхъ ходовъ я позволяю себѣ замѣтить, что ихъ изученіе только начинается; я знаю, что это лѣто производились работы надъ ихъ очищеніемъ. Выяснилось, что эти ходы представляютъ крупный интересъ при изученіи ихъ географическаго направленія. Особенно любопытно будетъ провѣрить, насколько основательны слухи, что ходъ идетъ подъ Пскову-рѣку.

Пскова-рѣка замѣчательна, между прочимъ, тѣмъ, что Псковичи издавна бросали въ нее все, что имъ было не нужно. Недавно добыли оттуда люстру, которая заинтересовала Членовъ Археологическаго Съѣзда; недавно же зародился планъ воспользоваться предстоящими работами углубленіемъ рѣки въ археологическихъ цѣляхъ [1]).

Въ Златоустовскомъ переулкѣ сохранились развалины дома, неосновательно приписываемаго Маринѣ Мнишекъ; остатки его находятся въ частномъ обладаніи, и Псковское Общество не можетъ его охранять отъ разрушенія. Это обстоятельство является однимъ изъ лучшихъ доказательствъ того, что слѣдуетъ издать законъ, охраняющій древности, даже находящіяся въ частномъ обладаніи и примѣнять правила о принудительномъ отчужденіи, какъ это допущено французскимъ закономъ 30 марта 1881 г., въ случаѣ разрушенія его собственникомъ.

Нельзя обойти молчаніемъ дѣятельность Общества въ собираніи Псковскихъ древностей. Особенными стараніями Почетнаго Члена Общества Н. Ф. Окуличъ-Казарина были собраны цѣннѣйшіе предметы обихода старины и онѣ водворены для обозрѣнія публики въ музеѣ въ Паганкиныхъ Палатахъ.

Я позволяю себѣ упомянуть о недавно построенномъ желѣзномъ мостѣ черезъ рѣку Великую. На обоихъ концахъ этого моста красуются башенки «Китайскаго» стиля. Неизвѣстно, зачѣмъ понадобилось такъ откровенно безобразить прекраснѣйшій видъ на великолѣпный Троицкій соборъ. Члены Псковскаго Общества пытались указывать на то, что нельзя смѣшивать два архитектурныхъ стиля, но указанія остались тщетными.

Съ большой радостью могу констатировать, что Псковскія церкви сохранились прекрасно. Люди, которымъ было поручено охранять ихъ цѣлость, выполнили свою задачу въ полномъ объемѣ. Большое спасибо имъ за то, что они не измѣнили фасада и не замазали эти драгоцѣннѣйшіе слѣды древняго русскаго церковнаго искусства грубой краской.

Въ Псковѣ имѣются развалины церкви, и попытка возстановить ее оказалась неудачной. Псковское Археологическое Общество обсуждало вопросъ объ арендѣ этой земли и охраненіи оставшейся древности. Я полагаю, что на ближайшихъ засѣданіяхъ выяснится вопросъ о раскопкахъ, которыя могли бы быть произведены, если бы въ нихъ приняли участіе люди съ опытомъ. Многое еще можно сказать о Псковѣ, музеѣ-городѣ, о томъ, что разрушилось и удалось отстоять, но я боюсь слишкомъ долго задержать ваше вниманіе и потому перехожу къ тѣмъ древностямъ, которыя находятся внѣ Пскова, но не внѣ «компетенціи» Псковскихъ ученыхъ учрежденій.

Недалеко отъ станціи «Печоры» расположенъ знаменитый Псково-Печерскій монастырь; онъ виденъ издали и окруженъ замѣчательной стѣной, сыгравшей громадную роль въ исторіи Россіи. Я не знаю вокругъ Пскова болѣе красиваго вида, чѣмъ съ высокихъ, окружающихъ холмовъ, на этотъ монастырь. Кругомъ него производились раскопки, довольно удачныя по своимъ результатамъ. Въ самомъ монастырѣ сохранились пещеры, гдѣ похоронены всѣ архимандриты и братія монастыря; въ нихъ же похоронены многіе изъ рода Пушкина; имена ихъ внесены въ древніе сунодики и на надгробныя плиты. Въ ризницѣ монастыря сохранились интересные документы. Теперь, къ сожалѣнію,

---

[1]) По этому поводу, по моему предложенію, уже имѣется постановленіе Совѣта Общества. (Февраль 1912 г.).

монастырь этотъ уродуется тѣмъ, что архимандритъ, устраивая водопроводъ, поставилъ во дворѣ монастыря моторъ, а надъ нимъ часовню, не соотвѣтствующую стилю окружающихъ построекъ.

Ни Псковское Археологическое Общество, ни Церковно-Историческій Комитетъ, какъ учрежденія частныя, оказать противодѣйствіе этому искаженію стиля.

Въ Россіи спеціалистовъ-археологовъ мало; мало даже людей, которые съ охотой и самоотверженно взяли бы на себя многотрудную обязанность охраненія разрушаемой старины.

Я могу съ гордостью констатировать, что и Церковно-Историческій Комитетъ, и Псковское Археологическое Общество, по мѣрѣ своихъ силъ, честно выполняютъ свою задачу. Нельзя скрывать: были и опущенія, но не по винѣ Общества. Въ предѣлахъ той скромной доли «власти», которой Обществамъ удѣлено не правомъ, а обстоятельствами, Общества были вполнѣ на высотѣ своего призванія.

И если Всероссійскій Съѣздъ Художниковъ, учрежденіе стоящее, какъ это выяснилось, на стражѣ охраненія русской старины, пожелаетъ своимъ непоколебимымъ авторитетомъ поддержать стремленіе любителей Псковскихъ древностей, уберечь ихъ отъ неминуемаго разрушенія, то Съѣздъ подастъ свой голосъ за принятіе къ свѣдѣнію и къ немедленному выполненію слѣдующихъ предложеній.

Необходимо обратиться:

1) Къ Императорской Академіи Художествъ, съ просьбой объ удаленіи башенныхъ украшеній новаго моста, портящаго видъ на Троицкій соборъ.

2) Къ Императорской Археологической Комиссіи, съ просьбой объ укрѣпленіи древнихъ стѣнъ и башенъ города Пскова.

3) Къ Псковскому Археологическому Обществу, о составленіи историческо-топографической карты города Пскова.

4) Къ Псковской Духовной Консисторіи, съ просьбой не строить надъ двигателемъ колодца во дворѣ Псково-Печерскаго монастыря часовню, не соотвѣтствующую стилю окружающихъ построекъ.

5) Къ Городскому Управленію, съ просьбой снять съ Мстиславской башни телефонные провода.

Съ грустью долженъ я констатировать, что мы часто безсильны въ борьбѣ съ иногда даже отчасти враждебнымъ отношеніемъ русскаго общества къ памятникамъ старины.

Объясняется это тѣмъ, что даже въ интеллигентныхъ кругахъ цѣнность древности не понимается и потому ей не придаютъ должнаго значенія.

Я испытываю сейчасъ особое чувство удовлетворенія, находясь среди людей, дѣйствительно интересующихся стариной. Я полагаю что вашъ могучій голосъ окажетъ намъ, скромнымъ работникамъ среди народной темноты, истинную поддержку и не оставитъ насъ въ одиночествѣ. (Апплодисменты).

Предсѣдатель. Можетъ быть, кому нибудь угодно высказаться? Я напоминаю, что теперь безъ четверти часъ, такъ что врядъ ли слѣдующій докладъ можетъ быть выслушанъ.

А. Е. Элкинъ. Я всецѣло присоединяюсь къ предложеніямъ докладчика и очень сочувствую высказанному, тѣмъ болѣе, что я самъ былъ въ Псковѣ и мнѣ пришлось познакомиться съ дѣятельностью тамошняго общества. Докладчикъ многаго вамъ еще не сказалъ, онъ далъ лишь приблизительную картину, одинъ только намекъ, а я вамъ скажу, что тамъ кладбище церквей. Петръ Великій приказалъ разрушить цѣлый рядъ церквей. Слѣдуетъ, однако, сказать, что оставшіяся церкви сохранились гораздо лучше, чѣмъ другіе памятники, даже Новгородскіе, именно потому, что объ нихъ мало заботились. Такая тамъ простота и интимность давнишней эпохи, что вы невольно переноситесь въ тотъ вѣкъ прошлаго, въ тѣ обычаи. Столько въ этомъ гармоніи, что я даже передать не въ состояніи. Несмотря на это, Вы высказали мысль, указать Псковскому Обществу, чтобы оно возстановило совершенно, «реставрировало», какъ Вы сказали, какъ Вашъ терминъ?

Предсѣдатель. «Поддержать!»

А. Я. Лихтерманъ. Поддержать и реставрировать.

А. Е. Элкинъ. Вы говорили объ Изборской крѣпости: надо не возстанавливать, а поддержать ее, надо чтить памятники. Для кого нужна Изборская башня, какъ таковая, вѣдь это чистѣйшая фантазія! Я вполнѣ согласенъ, что у васъ, въ Псковѣ, масса памятниковъ испорчено, и сама Пскова-рѣка испорчена этимъ нелѣпымъ желѣзнымъ мостомъ, есть масса монастырей, которые испорчены, всюду вы видите у насъ, на Руси, памятники искажаются, надъ ними просто издѣваются. Если памятникъ какой и сохранился, онъ мало по малу совсѣмъ исчезаетъ, время портитъ его и люди.

А. Я. Лихтерманъ. Позвольте сдѣлать маленькую поправку по поводу Изборской крѣпости. Я полагаю, что никогда не слѣдуетъ древности возстанавливать въ прежнемъ видѣ, того же взгляда придерживается и Псковское Общество: слѣдуетъ только закрѣпить то, что возможно, и снять покровы, скрывающіе памятникъ отъ взора.

А. А. Ростиславовъ. По моему мнѣнію, надо поддержать всѣ предложенія докладчика. Печорскій монастырь—это такое великолѣпіе, что трудно себѣ представить.

А. Я. Лихтерманъ. Тамъ, гдѣ находится трапезная, имѣются двѣ площадки, и на одной изъ нихъ вырыли колодезь. Говорятъ, что от. Никодимъ собирается ставить тамъ пристройку, самую простую, но денегъ у нихъ пока нѣтъ. Я получилъ теперь командировку въ Псковъ отъ Академіи Наукъ, и когда поѣду, то буду имѣть возможность убѣдиться, сдѣлана эта пристройка или нѣтъ; если да, то придется требовать, чтобы ее сняли, а если они только намѣреваются это сдѣлать, то надо постараться предотвратить возведеніе ея.

Предсѣдатель. Угодно Вамъ во второмъ Вашемъ предложеніи о поддержаніи стѣнъ указать, что ихъ надо не возводить вновь, а лишь поддержать существующее. Сошлюсь на видѣнное мною этой осенью въ Тироли. Тамъ много того, чего намъ никакъ не слѣдуетъ допускать. Множество руинъ вновь воздвигнуто изъ старыхъ стѣнъ, все облицовано, подведено подъ крышу и въ нихъ живутъ отдѣльныя лица, разные богатые господа. Поэзія древности изчезла. Прошу Васъ, формулируйте точно Ваше предложеніе.

А. Я. Лихтерманъ. Мое предложеніе сводится къ слѣдующему: обратиться въ Императорскую Археологическую Комиссію съ просьбой поддержать Псковскія стѣны и башни въ томъ видѣ, какъ онѣ сохранились сейчасъ.

Предсѣдатель. Вотъ точный текстъ 1-го предложенія: *обратиться къ содѣйствію Императорской Академіи Художествъ съ просьбой объ исправленіи или удаленіи 4-хъ башенъ новаго моста.* (Принято). Второе: *обратить вниманіе Императорской Археологической Комиссіи на необходимость поддержанія стѣнъ и башенъ Пскова, безъ всякаго ихъ возстановленія.* (Принято). Третье: *обратиться къ Псковскому Церковно-Историческому Комитету съ просьбой не строить надъ моторомъ колодца во дворѣ Псково-Печерскаго монастыря, не гармонирующаго со стилемъ окружающихъ построекъ.* (Принято). 4-е: обратиться къ Военно-Историческому Обществу съ просьбой продолжить работы надъ изслѣдованіемъ Изборской крѣпости и, наконецъ, 5-е: *обратиться къ Псковскому Археологическому Обществу съ заявленіемъ о необходимости издать исторически-топографическую карту Пскова.* (Принято).

А. А. Ростиславовъ. Объ Изборской крѣпости я слышалъ отъ К. К. Романова, что это будетъ поддержано.

А. Я. Лихтерманъ. А я слышалъ, какъ разъ наоборотъ, что всѣ работы пріостановлены, если же такое постановленіе Военно-Историческаго Общества, о которомъ говоритъ г. Ростиславовъ, есть, то я снимаю свое предложеніе.

Предсѣдатель. Можетъ быть, вы потрудитесь разъяснить этотъ вопросъ до Общаго Собранія? Больше никто не желаетъ говорить? Господа, у насъ есть еще одинъ докладъ, который продолжится недолго, позвольте его заслушать.

О РЕСТАВРАЦІИ СОБОРА МАКАРІЯ ЖЕЛТОВОДСКАГО МОНАСТЫРЯ.

А. Н. ПОЛТАНОВЪ.

Прежде всего считаю долгомъ сказать, что цѣль моего доклада есть не ознакомленіе гг. членовъ Съѣзда съ исторіей Свято-Троицкаго собора въ Макарьевскомъ Желтоводскомъ монастырѣ, я думаю, всѣмъ извѣстной, а ознакомленіе съ реставраціей собора и съ тѣми нуждами, которыя она претерпѣваетъ въ настоящее время. Пятьдесятъ лѣтъ Свято-Троицкій соборъ стоялъ безъ центральной главы, безъ пола, безъ иконостаса, съ проржавленной, дырявой крышей и съ массой продольныхъ и поперечныхъ трещинъ въ стѣнахъ и сводахъ и съ великолѣпными, хотя отчасти попорченными, фресками XVII столѣтія, которыя слѣдовало бы реставрировать, и съ которыми я хочу васъ познакомить.

Въ 1906—7 году архіепископъ Назарій пригласилъ въ Макарьевъ архитекторовъ-художниковъ Милѣева и Иванова для составленія проекта реставраціи собора. Проектъ былъ составленъ Милѣевымъ и Ивановымъ, утвержденъ и одобренъ Св. Сѵнодомъ и Археологической Комиссіей. Затѣмъ, тѣмъ же архіепископомъ былъ сформированъ строительный комитетъ, а послѣдній выбралъ производителемъ работъ меня. Въ теченіе двухъ послѣднихъ строительныхъ сезоновъ происходили работы по реставраціи собора, изъ нихъ сдѣланы слѣдующія: сведены подпружныя арки собора, сложены паруса, возведена глава и сдѣланъ купольный сводъ. Прежде глава была золотая, но теперь объ этомъ не думаютъ, такъ какъ это слишкомъ дорого. Сдѣланъ парусный сводъ съ южной стороны, исправленъ фундаментъ, исправленъ кругомъ собора цоколь, задѣланы всѣ наружныя трещины, для чего заготовлялся особый кирпичъ, по величинѣ равный кирпичу XVII столѣтія, употреблявшагося при постройкѣ собора; расширены сѣверныя и южныя двери въ соборѣ, согласно проекту; забиты бетономъ пустоты въ стѣнахъ, на мѣстѣ сгнившихъ деревянныхъ брусьевъ, а съ восточной стороны, какъ наиболѣе слабой, вмѣстѣ съ бетономъ заложены въ пустоты желѣзныя связи. По плотничнымъ работамъ—сдѣлана вся стропильная система крыши, съ разсчетомъ, чтобы не было давленія на своды. По кровельнымъ работамъ—покрыта вся крыша желѣзомъ и обнесена кругомъ штампованнымъ цинковымъ подзоромъ. По кузнечнымъ работамъ—заготовлены всѣ желѣзные переплеты для оконъ, сдѣланъ и поставленъ на мѣсто желѣзный куполъ, а также произведены другія мелкія работы. Осталось выполнить слѣдующія работы: покрыть въ шашку 4 главы желѣзомъ и исправить паперть. Это исправленіе произвести необходимо, хотя паперть эта и не подходитъ къ стилю, такъ какъ сдѣлана въ XIX столѣтіи, но, въ виду того, что средствъ нѣтъ, чтобы сдѣлать новую, рѣшено, оставить ее въ томъ же видѣ. Затѣмъ нужно исправить трещины внутри собора, хотя на это разрѣшенія и нѣтъ, но исправленіе ихъ крайне необходимо, главнымъ образомъ, на восточной стѣнѣ и въ двухъ сводахъ, такъ какъ положеніе таково, что священникъ прямо такъ отказывается служить, пока эта стѣна не будетъ исправлена. Необходима оштукатурка всѣхъ новыхъ частей внутри собора, побѣлка съ наружной стороны стѣнъ собора, а также реставрація попорченныхъ фресокъ и имитація утраченныхъ фресокъ съ внутренней и наружной сторонъ собора. Надо сдѣлать куполъ, потому что оставить такъ главу будетъ некрасиво, желательно сдѣлать имитацію фресокъ, согласно имѣющимся; также устройство пола, иконостаса и исполненіе другихъ мелкихъ работъ.

При этомъ имѣю честь доложить, что всѣ выполненныя работы произведены на мѣстныя средства и еще имѣются средства, также мѣстныя, на покрытіе главъ собора бѣлымъ желѣзомъ, на исправленіе паперти собора, на штукатурныя работы, на устройство пола и трехъ ярусовъ иконостаса. Вопросъ же о средствахъ на выполненіе работъ по имитаціи утерянныхъ фресокъ и по реставраціи попорченныхъ до сего времени остается открытымъ, между тѣмъ, какъ успѣхъ дѣла крайне нуждается въ разрѣшеніи его. На всѣ работы, которыя выполнены, истрачено 25 тысячъ, имѣется еще 25 тысячъ, но на фрески больше получить не придется. Поэтому работы затягиваются, и мы не знаемъ, какъ поступить. Работы по устройству пола и иконостаса начинать не приходится, такъ какъ для этого необходимо разобрать дорого стоющіе лѣса, которые тоже необходимы для штукатур-

ныхъ работъ и для имитаціи и реставраціи фресокъ, а вопросъ о нихъ не рѣшенъ и желательно сдѣлать это поскорѣе.

Поэтому я покорнѣйше просилъ бы Съѣздъ высказать слѣдующее пожеланіе: необходимо ускорить окончаніе реставраціи Свято-Троицкаго собора, поставить его въ первую очередь изъ всѣхъ реставрируемыхъ памятниковъ, ассигновать суммы на реставрацію фресокъ и выбрать типъ фресокъ. Говорятъ, онѣ были написаны на яйцѣ, не знаю, какъ будутъ писать новыя: по сырой штукатуркѣ или, можетъ быть, по способу Кейма. Во всякомъ случаѣ, это надо рѣшить поскорѣе.

А. Я. Лихтерманъ. Позвольте узнать, когда Вы были послѣдній разъ въ этомъ монастырѣ?

А. Н. Полтановъ. Я все время тамъ, я и теперь тамъ постоянно бываю...

А. Я. Лихтерманъ. Этимъ лѣтомъ я былъ въ Макарьевскомъ монастырѣ и тамъ ко мнѣ обратились почему-то съ вопросомъ: «нельзя ли намъ еще денегъ получить, а то теперь нѣтъ денегъ лѣса убрать». Осматривая, кромѣ того, соборъ, я увидѣлъ, что въ одну изъ фресокъ вставлена балка. Когда я сказалъ объ этомъ игуменіи, она отвѣтила, что не можетъ дать мнѣ объясненія, такъ какъ участія въ реставраціи не принимаетъ.

А. Н. Полтановъ. Когда это было,—въ этомъ году?

А. Я. Лихтерманъ. Да. Тамъ имѣется очень интересный по своей архитектурѣ домъ, который обращенъ въ гостепріимный домъ, въ немъ есть изображеніе Христа. Хотѣлось бы, чтобы это зданіе оставили въ покоѣ, пусть его не разрушаютъ, а въ виду большого числа богомольцевъ, я полагалъ бы, что гостепріимный домъ можно устроить въ другомъ мѣстѣ.

А. Н. Полтановъ. Я остальныхъ памятниковъ не касаюсь. Относительно балки Вамъ это показалось... (шумъ).

А. Я. Лихтерманъ. Я хотѣлъ еще сказать, что тамъ имѣется лѣстница, по которой очень опасно ходить. Если вы пускаете наверхъ, то надо обезпечить, по крайней мѣрѣ, жизнь. Желательно также, чтобы подобныя недоразумѣнія съ балками и фресками не повторялись, чтобы не «казалось» такъ усиленно, что попорчена иконопись. Во всякомъ случаѣ, когда будутъ снимать балку, то, несомнѣнно, задѣнутъ фреску, такъ какъ балка прикасается весьма близко. Я полагаю, что здѣсь фрескѣ угрожаетъ весьма серьезная опасность.

А. А. Ростиславовъ. Позвольте спросить, здѣсь ходили слухи, что осенью провалился куполъ?

А. Н. Полтановъ. Куполъ провалился уже 50 лѣтъ назадъ!

А. А. Ростиславовъ. Теперь, значитъ, куполъ сдѣланъ заново?

А. Н. Полтановъ. Да, арки и паруса.

А. А. Ростиславовъ. Мнѣ кажется, нужно серьезно обдумать, что сдѣлать, чтобы не попортить фресокъ.

А. Н. Полтановъ. Фрески испорчены только на восточной стѣнѣ, а тамъ онѣ самыя плохія. Я считалъ бы, что ихъ надо скопировать, а потомъ снова написать.

А. А. Ростиславовъ. Фрески эти настолько драгоцѣнны, что, мнѣ кажется, не можетъ быть и рѣчи ни о реставраціи ихъ, ни объ имитаціи. Ихъ касаться совершенно нельзя, и я рѣшительно протестую противъ этого предложенія.

Предсѣдатель. Считаю необходимымъ разъяснить, что имитація и возстановленіе фресокъ противорѣчатъ нашему постановленію, принятому Отдѣломъ единогласно три дня назадъ. Нашъ Отдѣлъ постановилъ, чтобы фрескамъ только не давать разрушаться, чтобы, напр., въ Ѳерапонтовомъ монастырѣ фрески были сохранены такъ, какъ онѣ есть. Вопросъ былъ поставленъ такъ, что даже бѣлыя, пустыя мѣста предпочитаются вновь написаннымъ фрескамъ, а потому предложеніе о положеніи фресокъ противорѣчитъ постановленію нашего Отдѣла.

А. Н. Полтановъ. Я очень сожалѣю, что господинъ оппонентъ, когда былъ въ монастырѣ, обратился къ игуменьѣ, а не къ производителю работъ. Меня всегда могли вызвать изъ Нижняго, потому что вопросъ, поднятый Вами, весьма важный. Если Вы видѣли, что балка могла попортить фрески, почему Вы не обратились ко мнѣ? У насъ обыкновенно всѣ фрески обвѣшиваются рогожами и завязываются веревками тамъ, гдѣ близко прислонены балки или доски. Вы говорите, что соборъ находится въ очень плохомъ состояніи, напримѣръ, что по лѣстницѣ опасно ходить, съ этимъ я съ Вами совершенно согласенъ и именно просилъ обратить вниманіе на работы въ Троицкомъ соборѣ и ходатайствовать объ ассигнованіи суммъ на окончаніе этихъ работъ. Относительно постановленія Отдѣла, что фрески не могутъ быть реставрированы,—я вѣдь только прошу реставрировать тѣ фрески, гдѣ необходимо исправить стѣну. Если, напримѣръ, восточную стѣну оставить въ такомъ видѣ, какъ она сейчасъ есть, то соборъ не будетъ для монастыря исполнять того назначенія, для

какого онъ построенъ, потому что священникъ отказывается въ немъ служить. Вѣдь реставрація эта производится не только для того, чтобы возобновить древній памятникъ, а также и для того, чтобы въ этомъ соборѣ можно было служить. Я обращаю вниманіе только на восточную стѣну. Я срисовалъ фрески, находящіяся съ наружной стороны. Снизу онѣ не видны, какъ будто ихъ не существуетъ, но тамъ у насъ лѣса сдѣланы и мы могли ихъ разглядывать: на штукатуркѣ остались вырѣзки контура, но тоновъ совершенно не имѣется,—остались только нѣкоторые съ сѣверной стороны. Никто не скажетъ даже, что здѣсь когда-то были фрески. Чтобы сдѣлать эти рисунки, пришлось потратить много труда, мы нащупывали, гдѣ выцарапана штукатурка, и затѣмъ обводили. Вотъ я и прошу нельзя ли исправить только эти наружныя фрески, которыхъ все равно теперь не видно и сдѣлать имитацію. Затѣмъ, если не дѣлать фресокъ въ куполѣ, то получится безобразная церковь, если оставить стѣны совершенно бѣлыми. Вѣдь будетъ извѣстно, что куполъ относится къ позднѣйшему времени, значитъ и фрески тоже, а безъ фресокъ соборъ утратитъ свое значеніе.

А. Я. Лихтерманъ. Когда я былъ въ Нижнемъ Новгородѣ, я не могъ искать Васъ по всему городу, а когда я осматривалъ соборъ, игуменья обратилась ко мнѣ со словами: «Вы ѣдете въ Петербургъ, такъ потрудитесь обратиться къ г. Покровскому, чтобы дали намъ еще денегъ, а то отпущенныя всѣ израсходованы, работы пріостановлены, и мы лишены возможности совершать богослуженіе». Я думаю, что эти аргументы вполнѣ убѣдительны.

А. Н. Полтановъ. Вы говорите, что намъ отпущены были казенныя деньги, откуда Вы это взяли?

А. Я. Лихтерманъ. Со словъ игуменьи.

А. Н. Полтановъ. Ни одной копѣйки намъ не было отпущено казенныхъ денегъ—все дѣлалось на мѣстныя средства. Если бы было отпущено, то я бы зналъ.

А. Я. Лихтерманъ. Второй вопросъ о порчѣ фресокъ. Вы говорите, что, охраняя фрески отъ балокъ, закрывали ихъ рогожами, но не вѣрнѣе ли было бы совсѣмъ балку отставить, тѣмъ болѣе, что, видимо, не всѣ фрески были закрыты рогожами. Не лучше ли такъ поставить вопросъ: чтобы не было балокъ безъ всякаго назначенія, и чтобы вообще при перестройкѣ собора прилагались всѣ усилія, чтобы не было опасности для фресокъ. Я видѣлъ, обыкновенно при такихъ работахъ сперва покрываютъ фрески рогожами, затѣмъ досками, а потомъ уже идетъ балка. А здѣсь я сколько ни смотрѣлъ, этого не видѣлъ... (Шумъ).

А. Н. Полтановъ. Если балки упирались бы въ стѣну, мы заслонили бы ее досками. Мы не могли покрыть всѣ стѣны рогожами, такъ какъ одна стѣна Троицкаго собора имѣетъ 9 саженей высоты, а у насъ такихъ рогожъ не существуетъ. Самая большая имѣетъ 1 кв. сажень, слѣдовательно, эти рогожи пришлось бы прибивать къ стѣнѣ, а прибивать гвоздями невозможно.

П. С. Добрынинъ. Я хотѣлъ спросить, зарегистрированъ ли этотъ памятникъ въ Археологической Комиссіи или возстановленіе его является личной попыткой? Если это зависитъ отъ личнаго желанія, то, слѣдовательно, игуменья просто можетъ пожелать, имѣя на это право, возстановить эти фрески, и она это проведетъ, не спросивши Археологическую Комиссію. Поэтому я считалъ бы, что этотъ соборъ надо внести въ число памятниковъ. Потомъ мнѣ хотѣлось бы высказать пожеланіе, чтобы такія реставраціи производились не какъ обыкновенно это дѣлается Ярославскими мастерами—удивительно скоро, а при участіи лицъ компетентныхъ.

Предсѣдатель. Нашъ Отдѣлъ не можетъ дѣлать никакихъ обязательныхъ постановленій, Съѣздъ частное учрежденіе и по этому вопросу можетъ высказать лишь пожеланіе. Надо думать что вопросъ о регистраціи, какъ и цѣлый рядъ другихъ, будетъ въ скоромъ времени проведенъ законодательнымъ порядкомъ.

П. С. Добрынинъ. Я хотѣлъ бы, чтобы памятникъ этотъ былъ зарегистрированъ и на него обращено вниманіе.

Предсѣдатель. Наши постановленія выносятся въ видѣ пожеланій. Вы говорите зарегистрировать—это тоже дѣло будущаго. Позвольте просить еще разъ прочесть тезисы.

А. Н. Полтановъ. Необходимо окончить реставрацію Свято-Троицкаго собора Макарьево-Желтоводскаго монастыря, выдвинуть эту реставрацію въ 1-ю очередь изъ всѣхъ церквей и ассигновать на нее казенныя суммы.

Предсѣдатель. Почему именно въ первую очередь?

А. Н. Полтановъ. Желательно, чтобы возможно было, какъ можно скорѣе, служить въ соборѣ, иначе лѣса придется разобрать, а лѣса стоятъ дорого.

Предсѣдатель. Намъ очень трудно рѣшать вопросъ отсюда, не зная подробно обстоятельствъ дѣла.

П. С. Добрынинъ. Вы кѣмъ были приглашены завѣдывать этой реставраціей?

А. Н. Полтановъ. Я уже говорилъ, что проектъ реставраціи составленъ Милѣевымъ и Ивановымъ, разсматривался въ Сѵнодѣ и утвержденъ Императорской Археологической Комиссіей.

А. Я. Лихтерманъ. Отдѣлъ можетъ выработать пожеланіе, чтобы отнеслись болѣе бережно къ памятникамъ искусства, сохранившимся въ Макарьевскомъ монастырѣ до настоящаго времени. Я просплъ бы, чтобы Отдѣлъ поддержалъ это предложеніе.

А. Н. Полтановъ. Я долженъ указать, какая именно опасность тамъ существуетъ—исправленіе лѣстницы необходимо...

А. Я. Лихтерманъ. И вопросъ о фрескахъ, чтобы балки не стояли къ нимъ слишкомъ близко.

А. Н. Полтановъ. Тамъ никакихъ балокъ нѣтъ.

А. Я. Лихтерманъ. Какъ тамъ балокъ нѣтъ?

А. Н. Полтановъ. Я утверждаю, что балокъ въ соборѣ нѣтъ... (Шумъ).

Предсѣдатель. Господа, докладчикъ дѣлаетъ предложеніе, чтобы изъ всѣхъ реставрацій въ первую очередь былъ выдвинутъ вопросъ о помощи Макарьевскому монастырю, считаете ли вы удобнымъ поставить эту реставрацію въ первую очередь?

П. С. Добрынинъ. Нужно, чтобы посодѣйствовали.

Предсѣдатель. Не лучше ли поставить вопросъ такъ: обратить особое вниманіе Археологической Комиссіи на работы по реставраціи Макарьево-Желтоводскаго монастыря для приведенія ихъ къ окончанію. (Принято).

А. Н. Полтановъ. «Обратить особое вниманіе»—это нѣсколько неопредѣленно сказано: надо ассигновать сумму для реставраціи.

А. Я. Лихтерманъ. Тамъ же 25 тысячъ осталось, для чего это?

А. Н. Полтановъ. Для пола.

А. Я. Лихтерманъ. Нельзя ли взять изъ этихъ 25 тысячъ?

А. Н. Полтановъ. Нѣтъ, нельзя! Эти работы одобрены комитетомъ и рѣшено произвести ихъ. Теперь вопросъ идетъ только о фрескахъ, а другія работы уже сдѣланы, и мы просимъ ассигновать суммы на возстановленіе фресокъ.

А. Я. Лихтерманъ. Почему же игуменья указывала мнѣ на полную дезорганизацію — она утверждала, что изъ работъ все закончено, и остается только убрать лѣса... (Шумъ).

Предсѣдатель. Докладчикъ желаетъ воспользоваться лѣсами, чтобы произвести другія работы.

А. А. Ростиславовъ. Значитъ, намъ остается только высказать нашъ взглядъ на имитацію и реставрацію фресокъ, что общее постановленіе Отдѣла Старины было противъ поновленія фресокъ.

В. С. Щербаковъ. Это одинъ изъ нашихъ лучшихъ памятниковъ, и я хочу указать на то, что, если реставрацію будутъ производить археологи или подрядчики Ростова и Ярославля, она будетъ отличаться отсутствіемъ художественности, и не будетъ имѣть никакой цѣны. Поэтому я указываю, что, если нужна имитація фресокъ, слѣдуетъ привлечь археологовъ и художниковъ — только тогда храмъ будетъ имѣть цѣну, если же опять будутъ работать разные Дегтеревы, цѣна ему будетъ грошъ.

А. А. Ростиславовъ. Позвольте поддержать то, что сейчасъ было сказано о реставраціи самаго храма: чтобы въ работахъ участвовали археологи совмѣстно съ художниками, а не подрядчики, но на имитацію фресокъ испрашивать суммы сейчасъ совершенно невозможно.

А. Я. Лихтерманъ. Я горячо протестую противъ того, чтобы Макарьевскій монастырь былъ поставленъ въ первую очередь. Почему же въ такомъ случаѣ не поставить въ первую очередь Псково-Печерскій монастырь? Почему Отдѣлъ не постановитъ возстановленіе стѣнъ Пскова? Почему именно этотъ монастырь долженъ идти въ первую голову?

Предсѣдатель. По поводу желательности выдвинуть эту реставрацію въ первую очередь, я уже высказалъ, что это является не совсѣмъ удобнымъ, и предложилъ болѣе общую формулу постановленія, противъ которой никто не возражалъ.

А. Н. Полтановъ. Я, видимо, былъ нѣсколько не понятъ. Я долженъ сказать, что жители Нижегородской губерніи крайне заинтересованы реставраціей этого собора и очень дорожатъ стариной. Троицкій соборъ настолько извѣстенъ, его считаютъ однимъ изъ первыхъ по красотѣ и достоинству фресокъ, которыя не уступаютъ Новгородскимъ и Псковскимъ. Жители Н.-Новгорода доказали уже, что дорожатъ этимъ памятникомъ, ибо собрали 50 тысячъ рублей на реставрацію, а теперь этихъ средствъ не хватитъ, и мы просимъ ассигновать казенныя средства. Деньги эти собирались съ трудомъ по рублямъ и копейкамъ. Если же мы теперь уберемъ лѣса, мы покажемъ, что не дорожимъ ихъ деньгами; лѣса сдѣланы и ихъ надо использовать. Я не говорю, чтобы реставрировать всѣ фрески, а хотя бы тамъ, гдѣ это положительно необходимо, какъ на восточной стѣнѣ, которая, если

мы ее не исправимъ, грозитъ обрушиться, и священникъ рѣшительно отказывается изъ за этого служить. Въ такихъ мѣстахъ надо реставрировать фрески.

Предсѣдатель. Ваше объясненіе, мнѣ кажется, должно всѣхъ удовлетворить. Надо обратить особое вниманіе на Макарьевскій монастырь, имѣя въ виду, что средства на реставрацію исчерпаны. Это общее пожеланіе, а я возражалъ противъ того только, чтобы ставить его въ первую очередь.

П. С. Добрынинъ. Мнѣ представляется практичнымъ дать деньги именно на эти работы, потому что онѣ уже начаты, и на лѣса деньги уже затрачены... (Шумъ).

В. С. Щербаковъ. Я хотѣлъ сказать, что наше постановленіе идетъ въ формѣ ходатайства,— такъ что мы потеряемъ, если обратимся съ подобнымъ ходатайствомъ, можетъ быть, его найдутъ осуществимымъ? Вѣдь никакія другія работы не начаты... (Шумъ).

А. Я. Лихтерманъ. Я хотѣлъ спросить, можемъ ли мы или нѣтъ обращаться съ просьбой къ Святѣйшему Сѵноду измѣнить пунктъ смѣты такъ: Съѣздъ проситъ перенести 25 тысячъ, ассигнованныя на полъ, на стѣнопись. Съѣздъ признаетъ стѣнопись болѣе важной, чѣмъ реставрацію пола, и проситъ перенести сумму, ассигнованную на полъ, на стѣнопись; а потомъ уже убрать лѣса и ходатайствовать объ ассигнованіи на полъ.

А. А. Ростиславовъ. А на стѣнопись вамъ ничего не ассигновано?

А. Н. Полтановъ. Никакихъ ассигновокъ мы не получали...

А. А. Ростиславовъ. Значитъ вы можете распоряжаться деньгами, какъ хотите?

А. Н. Полтановъ. Деньги уже распредѣлены, мы матеріалъ закупили и работы сданы съ подряду.

В. С. Щербаковъ. То, что сказалъ г. Полтановъ, показываетъ... (шумъ).

Предсѣдатель. Господа, прошу соблюдать очередь.

А. А. Ростиславовъ. Мнѣ представляется, что поправка этой стѣны вещь настолько важная, что необходимо испросить на эту работу извѣстную сумму. Нужно тщательно изслѣдовать и памятникъ выяснить, что тамъ надо сдѣлать,—здѣсь возникаетъ вопросъ уже чисто архитектурный о поддержаніи стѣны, а не объ имитаціи фресокъ.

А. Н. Полтановъ. Дѣло въ томъ, что въ настоящее время вопросъ о фрескахъ не рѣшенъ. Мы не имѣемъ права поправлять стѣну, иначе мы тронемъ и фрески. Важно рѣшить вопросъ о фрескахъ, такъ какъ тогда можно будетъ приступить и къ остальнымъ работамъ.

А. А. Ростиславовъ. Мнѣ кажется, надо рѣшить вопросъ о самой стѣнѣ.

Предсѣдатель. Не думаете ли Вы, что надо обращаться въ Археологическую Комиссію, чтобы выяснить вопросъ, какъ о фрескахъ, такъ и о стѣнописи, и выразить общее пожеланіе, чтобы было послано лицо осмотрѣть памятникъ на мѣстѣ съ художественной, научной и археологической стороны, а также выразить пожеланіе, чтобы фрески оставались, по возможности, въ нетронутомъ видѣ.

Голоса. Вѣрно, вѣрно!

Предсѣдатель. Мы здѣсь не въ Археологической Комиссіи, мы можемъ лишь высказывать пожеланія.

А. Я. Лихтерманъ. Здѣсь у насъ составъ случайный и мы можемъ сдѣлать только общее пожеланіе: признавая памятникъ цѣннымъ, предлагаемъ Археологической Комиссіи обратить на него вниманіе.

А. А. Ростиславовъ. Нельзя ли обратить особое вниманіе на положеніе восточной стѣны, которая грозитъ паденіемъ.

Предсѣдатель. Предлагаю *обратиться въ Императорскую Археологическую Комиссію съ просьбой обратить особое вниманіе на продолжающіяся работы въ Макарьевскомъ монастырѣ, имѣя въ виду, что мѣстныя средства уже изсякли и что стѣна угрожаетъ паденіемъ,* и выразить общее пожеланіе, чтобы сохранили, какъ памятникъ, такъ и фрески.

В. С. Щербаковъ. Мнѣ кажется, что резолюція нашего Предсѣдателя самая точная и ее надо принять.

А. Н. Полтановъ. Тутъ говорится, чтобы обратить вниманіе на плохое состояніе восточныхъ стѣнъ, но вѣдь у насъ на это обращено серьезное вниманіе. Дѣлу не помогутъ, если не будетъ отпущена сумма, а только «обращено вниманіе». Я пришелъ просить Съѣздъ не объ этомъ, а о средствахъ, на какія можно поправить дѣло.

Предсѣдатель. Я уже сказалъ, что надо обратить вниманіе на средства, потому что мѣстныя уже изсякли. Слѣдуетъ прибавить, что необходимъ приливъ новыхъ. Что касается вопроса, затронутаго въ докладѣ о регистраціи фресокъ, то онъ остается спорнымъ,—здѣсь мнѣнія расходятся: одни говорятъ, что нужна имитація, а другіе—нѣтъ. Надо этотъ вопросъ изучить на мѣстѣ. Необходимо

сохранить художественную сторону въ подлинномъ видѣ,—можетъ быть, въ мелочахъ возможны измѣненія, но надо быть очень осторожнымъ.

А. Н. Полтановъ. Я видѣлъ здѣсь упрекъ комитету, поэтому и говорилъ такъ.

N. Можно поставить въ упрекъ комитету только то, что онъ плохо распредѣлилъ суммы: когда стѣна грозитъ паденіемъ, держатъ деньги на реставрацію пола. Надо переложить эти суммы на ремонтъ стѣны.

А. Н. Полтановъ. Вы говорите о ремонтѣ стѣны,—но здѣсь вопросъ не въ этомъ,—на ремонтъ стѣны есть деньги, а въ данномъ случаѣ вопросъ идетъ о фрескахъ.

А. А. Ростиславовъ. Вопросъ мнѣ кажется разрѣшенъ: если рѣчь идетъ о возстановленіи фресокъ, то Отдѣлъ долженъ отнестись къ нему безусловно отрицательно.

А. Н. Полтановъ. Я предлагаю снять точныя копіи съ фресокъ, а затѣмъ приступить къ исправленію стѣны,—тамъ, гдѣ имѣются трещины, можно будетъ возобновить фрески.

А. Я. Лихтерманъ. У насъ здѣсь получается точно какой-то спиритическій сеансъ: то мы слышали, что денегъ нѣтъ, а теперь оказывается, что деньги есть,—онѣ появляются и исчезаютъ...

А. Н. Полтановъ. Теперь вопросъ идетъ только о фрескахъ: какъ будемъ мы исправлять стѣну, если вопросъ о фрескахъ еще не рѣшенъ.

А. А. Ростиславовъ. Въ такомъ случаѣ можно просить объ ассигнованіи суммы на снятіе копій, а не на имитацію фресокъ.

Предсѣдатель. Угодно сдѣлать общее постановленіе, развивъ его новыми дополненіями?

А. Я. Лихтерманъ. Я позволю себѣ указать, что можно сдѣлать упрекъ строителямъ по поводу опасности со стороны лѣсовъ.

Предсѣдатель. Дѣлать упрекъ, мнѣ кажется, не слѣдуетъ, а нужно только обратить вниманіе на этотъ весьма важный вопросъ и просить Археологическую Комиссію командировать для разсмотрѣнія дѣла лицо, въ возможно непродолжительномъ времени, въ помощь тѣмъ мѣстнымъ силамъ, которыя тамъ работали. Докладчикъ представилъ намъ о положеніи дѣла, и мы благодарны, но Отдѣлъ считаетъ сохраненіе памятника нашимъ общимъ дѣломъ. На что именно должно быть сдѣлано, Съѣздъ не можетъ сейчасъ рѣшить.

В. С. Щербаковъ. Предлагаемая Предсѣдателемъ резолюція является самой раціональной.

Предсѣдатель. Я прибавилъ бы еще, такъ какъ я не имѣю въ виду сдѣлать упрекъ, а наоборотъ: «*въ помощь тѣмъ мѣстнымъ силамъ, которыя потрудились на свои мѣстныя средства*».

П. С. Добрынинъ. Я лично очень благодарю господина Полтанова за желаніе сохранить...

Предсѣдатель. Угодно принять въ выраженной формѣ. Принимаемъ такъ, какъ записано въ стенограммѣ. (Принято). Предлагаю поблагодарить докладчика. (Рукоплесканія). Засѣданіе закрыто.

.....

Засѣданіе 3-го января 1912 г., утромъ.

Предсѣдатель: Графъ П. С. ШЕРЕМЕТЕВЪ.

1. Кн. В. П. Сидамонъ-Эристова: «О епархіальныхъ музеяхъ и о поѣздкахъ художниковъ для знакомства съ памятниками старины». *2. Проф. Н. П. Кондаковъ:* «О поѣздкахъ молодыхъ художниковъ, съ цѣлью изученія старины». *З. А. Я. Боравскій:* «Охрана произведеній искусства».

Предсѣдатель. Господа, В. Т. Георгіевскій извиняется, что онъ опоздаетъ, и я предлагаю, по пріѣздѣ его, перейти всѣмъ внизъ на выставку, гдѣ онъ будетъ давать объясненія и прочтетъ свой докладъ, иллюстрируя его примѣрами. Н. Е. Макаренко телеграфировалъ, что онъ будетъ къ часу дня. Поэтому сейчасъ можно заслушать записку Кн. В. П. Сидамонъ-Эристовой. Но прежде всего позвольте доложить привѣтственную телеграмму проф. А. В. Прахова:

«Получивъ сегодня Ваше любезное приглашеніе, спѣшу пожелать Съѣзду Художниковъ блестящаго успѣха».

Также письмо проф. И. А. Шляпкина: «Получивъ письмо Ваше, спѣшу заявить свою полную готовность принять участіе въ трудахъ Съѣзда Художниковъ въ Отдѣлѣ старины и ея охраны. Жду увѣдомленія съ обозначеніемъ программы и времени засѣданій». Онъ очень интересуется дѣлами Съѣзда и, можетъ быть, еще пріѣдетъ.

О ЕПАРХІАЛЬНЫХЪ МУЗЕЯХЪ И О ПОѢЗДКАХЪ ХУДОЖНИКОВЪ ДЛЯ ЗНАКОМСТВА СЪ ПАМЯТНИКАМИ СТАРИНЫ.

Княгиня В. П. СИДАМОНЪ-ЭРИСТОВА.

Занимаясь болѣе 25 лѣтъ изученіемъ старо-русскаго быта и собирая предметы русской старины, могу сказать, что предметы эти быстро исчезаютъ, и теперь съ трудомъ можно найти что-либо, заслуживающее вниманія. Единственно, гдѣ еще сохранились остатки нашей старины—это въ церквахъ, но и оттуда сокровища эти попадаютъ въ руки торговцевъ, скупщиковъ и увозятся ими, большею частью, за-границу. Нерѣдко мнѣ случалось видѣть въ Вѣнѣ, Берлинѣ, Парижѣ и другихъ городахъ за-границею много интересныхъ и драгоцѣнныхъ предметовъ стараго русскаго быта, а въ Венеціи, въ одномъ антикварномъ магазинѣ, я видѣла кресла и стулья, обитые шитыми воздухами и пеленами. Наши древніе образа имѣютъ громадный сбытъ въ Англіи, гдѣ хорошо умѣютъ разбираться въ древне-русской иконописи и охотно даютъ большія деньги за иконы, которыя составили бы цѣнный вкладъ въ наши русскіе музеи. Мнѣ приходилось часто покупать богатѣйшія оплечья, орари, воздухи, пелены, напрестольныя одежды и т. п.; все это я получала въ раздробленномъ видѣ, оплачивала очень дорогой цѣной и никогда почти не могла добыть тѣхъ аксамитовъ, объярей, алтабасовъ, которые должны были составлять ризы къ такимъ богатымъ оплечьямъ; все это уничтожено, разрознено и продано въ разныя руки. Всѣ лучшіе образцы набоекъ, предоставленные мною на выставку Съѣзда, взяты съ богатѣйшихъ ризъ, которыя попали ко мнѣ въ лоскутахъ и по остаткамъ покроя которыхъ можно заключить, что это были старинныя фелони.

Надо сказать, что ризницы наши, не исключая и Патріаршей въ Москвѣ, находятся въ помѣщеніяхъ, далеко не отвѣчающихъ своему назначенію. Въ лучшемъ случаѣ, хранящіеся въ нихъ драгоцѣнные предметы висятъ, за недостаткомъ мѣста, въ темнотѣ или сложены въ кучи, отчего, конечно, подвергаются порчѣ. Въ деревенскихъ же церквахъ предметы эти хранятся въ сырыхъ подвалахъ, въ плохихъ незапертыхъ сундукахъ и зачастую на чердакахъ, гдѣ голуби вьютъ гнѣзда между древними образами и ризами. Къ тому же существующія описи церковныхъ ризницъ не соотвѣтствуютъ дѣйствительности. При такомъ положеніи вещей, духовенство, въ особенности деревенское, не вполнѣ сознающее всю огромную цѣнность хранящихся въ церквахъ древностей, тяготится такимъ кладомъ и радо при случаѣ отъ него избавиться. Нисколько не осуждая духовенство, которое поступаетъ такъ, въ большинствѣ случаевъ, по невѣдѣнію, я полагала бы, что русское общество должно, пока еще есть время, стать на защиту этихъ сокровищъ церковной древности, и Съѣзду Художниковъ надлежало бы выработать рядъ мѣръ къ сохраненію тѣхъ остатковъ ихъ, которые быстро расхищаются или уничтожаются въ разныхъ уголкахъ нашей обширной родины. Съ своей стороны я нахожу, что прежде всего въ ряду такихъ мѣръ надо было бы заняться составленіемъ точныхъ описей церковныхъ ризницъ. Трудъ этотъ могли бы, быть можетъ, принять на себя молодые художники, любители старины, которые въ лѣтніе мѣсяцы объѣздили бы деревенскія, да и городскія церкви и составили бы опись того, что цѣнно не только въ смыслѣ металла и камней, украшающихъ древнія вещи, но и по шитью и орнаменту. Понятно, въ дѣлѣ этомъ было бы желательно и содѣйствіе мѣстнаго духовенства. Затѣмъ слѣдовало бы, думается мнѣ, создать мѣстные, по епархіямъ, музеи церковныхъ древностей, которые сосредоточивали бы въ себѣ все старо-русское, хранящееся сейчасъ въ мѣстныхъ церковныхъ ризницахъ или другихъ помѣщеніяхъ, какъ мною уже сказано выше. Вѣдь, въ сущности, у насъ нѣтъ еще музея стараго быта и церковныхъ древностей. Правда, Императорскій Историческій музей въ Москвѣ и музей Императора Александра III въ С.-Петербургѣ обладаютъ не малымъ количествомъ русскихъ древностей. Во второмъ музеѣ, напр., имѣется обширная коллекція имени моей матери Наталіи Леонидовны Шабельской, пожертвованная музею мною и моей сестрой Наталіей Петровной Шабельской; коллекція эта, къ слову сказать, уже шестой годъ покоится въ сундукахъ и неизвѣстно, когда будетъ выставлена. Но всѣ эти сокровища далеко недостаточны для полной иллюстраціи русскаго стариннаго искусства, въ частности, въ предметахъ церковныхъ. Между тѣмъ, страна наша одна изъ самыхъ богатыхъ и наиболѣе интересныхъ въ этомъ

отношеніи и, по справедливости, привлекала и привлекаетъ, въ особенности въ послѣднее время, вниманіе иностранцевъ къ нашему старому искусству. Въ виду этого представлялось бы крайне желательнымъ сосредоточеніе въ особыхъ музеяхъ всего того старо-бытового, что еще не ушло отъ насъ, не погибло и что, составляя гордость нашу, нашу мощь въ области искусства, способствовало бы и распространенію національнаго начала во многихъ отрасляхъ нашей промышленности.

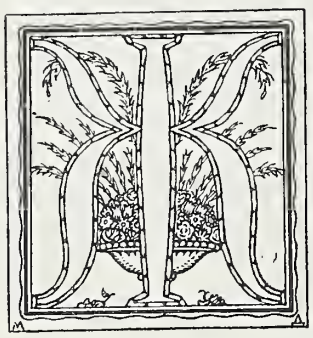
Несомнѣнно, для достиженія вышеизложеннаго, необходимы денежныя средства, но, во-первыхъ, для начала, напр., для составленія точныхъ описей церковныхъ ризницъ большихъ суммъ не потребуется, а, во-вторыхъ, вопросъ о сохраненіи древне-русскихъ сокровищъ настолько важенъ, что и общество и правительство, надо полагать, не откажутся придти въ этомъ дѣлѣ на помощь. Въ будущемъ, при болѣе благопріятныхъ условіяхъ, указанные епархіальные музеи могли бы слиться въ одинъ Всероссійскій музей церковныхъ древностей, гдѣ сосредоточилось бы все, чѣмъ такъ безконечно богата была Россія въ этой области.

Предсѣдатель. Я долженъ сказать, что княгиня Сидамонъ-Эристова и ея мать, Н. Л. Шабельская, обладали богатымъ матеріаломъ, и теперешнее ея собраніе, которое она сдѣлала всего только за 5 лѣтъ, тоже очень велико. Это примѣръ того, сколько цѣннаго можно собрать даже за короткій срокъ. Мѣры, которыя предлагаетъ княгиня Сидамонъ-Эристова, отчасти уже разсматривались Съѣздомъ. Въ докладахъ А. А. Карелина, В. Т. Георгіевскаго и А. И. Анисимова было высказано, что такіе епархіальные музеи должны быть учреждены; такимъ образомъ, это вошло уже въ задачи Съѣзда. Теперь возбужденъ другой вопросъ, о посылкѣ въ разныя мѣста молодыхъ художниковъ. Въ связи съ этимъ, у меня есть письмо проф. Н. П. Кондакова, который тоже касается этого вопроса.

.....

О ПОѢЗДКАХЪ МОЛОДЫХЪ ХУДОЖНИКОВЪ СЪ ЦѢЛЬЮ ИЗУЧЕНІЯ СТАРИНЫ.

Проф. Н. П. КОНДАКОВЪ.



елательно было бы особенно на Съѣздѣ обсудить вопросъ о привлеченіи русскихъ архитекторовъ и художниковъ къ изученію и охранѣ русской древности и старины. Не надо полагаться въ этомъ случаѣ на время и интересъ общественный. Въ этихъ дѣлахъ значеніе имѣютъ только опредѣленныя государственныя мѣры, какія испоконъ вѣку принимала Франція, а теперь Германія, Италія и др. У насъ даже въ старое время лучше было по этой сторонѣ дѣла, чѣмъ теперь. Имена Оленина, Солнцева, Мартынова, Рихтера, Даля приходятся на два-три имени въ настоящее время. Не великъ успѣхъ! Академія Художествъ задаетъ обмѣры и рисунки своимъ ученикамъ и пенсіонерамъ, школа Штиглица разсылаетъ также, Строгановское училище также хлопочетъ, но это почти все, о чемъ приходится слышать. Между тѣмъ, слѣдовало бы во всѣхъ рисовальныхъ школахъ давать особыя средства ученикамъ ихъ на поѣздки по старымъ русскимъ городамъ и пригласить особыхъ знатоковъ руководителей по Кіеву, Москвѣ, Новгороду, Владиміру, Суздалю, Нижнему и пр. Теперь всѣ странствуютъ, но безъ всякаго смысла и толка и никто ничему доброму не научится.

Предсѣдатель. Какъ видите мнѣніе проф. Н. П. Кондакова находится въ полномъ соотвѣтствіи съ мыслями,которыя высказала княгиня Эристова. Позвольте занести, что выслушано два доклада княгини Эристовой и проф. Кондакова. Можетъ быть, кто нибудь желаетъ высказаться?

Д. И. Ильченко. Здѣсь идетъ вопросъ, какъ сохранить церковныя сокровища, и я позволю себѣ сказать, что мнѣ приходилось сталкиваться съ случаями, когда истреблялся цѣнный матеріалъ, но, къ сожалѣнію, мы не имѣемъ права пріостанавливать разрушеніе. Въ Россіи для того, чтобы имѣть право охранять памятники, нужно имѣть разрѣшеніе отъ Академіи Художествъ, подтвержденное оффиціальной бумагой. Я желалъ бы возбудить вопросъ о томъ, чтобы Съѣздъ обратилъ вниманіе на предоставленіе права лицамъ, живущимъ въ провинціи, временно пріостанавливать истребленіе старинныхъ дорогихъ тканей и проч. Старинныя ризы, въ большинствѣ случаевъ, сдѣланы изъ золота

и серебра, и духовенство не выдаетъ ихъ, а сжигаетъ и металлъ продаетъ. Они заявляютъ, что это вещи священныя и ихъ нельзя предоставлять въ руки частныхъ лицъ. Въ Екатеринославской губерніи я натолкнулся на подобный случай и просилъ передать вещи въ музей, на что духовенство отвѣтило мнѣ, что то, что служило монастырю, не можетъ быть отдано въ музей. Въ виду этого, мнѣ пришлось обратиться къ профессору Иваницкому съ просьбой поѣхать и вырвать эти цѣнные предметы старины, чтобы не допустить истребленія ихъ. Поэтому, повторяю, нельзя ли, чтобы Съѣздъ Художниковъ обратился съ ходатайствомъ—предоставить право членамъ Археологическихъ Обществъ пріостанавливать истребленіе древностей, хотя бы до того времени, пока не пріѣдутъ спеціалисты. Мнѣ приходится бывать въ захолустныхъ мѣстахъ, въ монастыряхъ и церквахъ, и если бы я имѣлъ это право, я извлекъ бы эти старинные предметы искусства и предоставилъ бы ихъ въ музей, а безъ этого права ничего нельзя сдѣлать. Съ другой стороны, я вижу, какъ масса цѣнныхъ тканей и ризъ гніетъ и пропадаетъ по монастырямъ, и было бы весьма полезно для дѣла, если бы, благодаря ходатайству Съѣзда, было выдано право, желающимъ быть членами Археологическихъ Обществъ, предотвращать въ захолустныхъ мѣстахъ истребленіе древностей.

Предсѣдатель. Угодно еще кому нибудь высказаться?

В. К. Лукомскій. Я хотѣлъ бы получить объясненія, какихъ именно членовъ Археологическихъ Обществъ имѣетъ въ виду предыдущій ораторъ?

Д. И. Ильченко. Въ провинціи больше всего значенія придаютъ Москвѣ и Петербургу, поэтому надо, чтобы разрѣшеніе это исходило отъ Академіи Художествъ, что заставитъ мѣстную духовную власть идти на уступки, а требованіямъ провинціальныхъ учрежденій они не придаютъ значенія. Я привелъ въ примѣръ случай въ Екатеринославской губерніи, когда самъ ничего не могъ тамъ сдѣлать и обратился къ проф. Иваницкому, который пользуется авторитетомъ въ губерніи и могъ остановить истребленіе. Если распоряженіе будетъ исходить отъ С.-Петербургскаго Археологическаго Общества, оно будетъ имѣть вѣсъ, и можно будетъ предотвращать истребленія, которыя продолжаются уже въ теченіе многихъ лѣтъ. Мало такихъ священниковъ, которые шли бы навстрѣчу пріобрѣтенію музеями старинныхъ тканей, въ большинствѣ же случаевъ они считаютъ, что разъ они были возлѣ алтаря, то нельзя отдавать ихъ свѣтскимъ лицамъ.

В. К. Лукомскій. Мнѣ кажется, нельзя не привѣтствовать такого контроля, который предлагаетъ установить предыдущій ораторъ, но, думается, что для проведенія его въ жизнь, болѣе реально будетъ предоставить указанное право не членамъ Археологическихъ Обществъ, а членамъ Археологическихъ Институтовъ. Среди нихъ есть профессора и ученые и общее количество членовъ около 1.000 человѣкъ. Въ одномъ только Петербургѣ ихъ имѣется человѣкъ 600. Поэтому я считаю, что правильнѣе было бы, для болѣе реальнаго осуществленія контроля, предоставить право предотвращать истребленіе древностей членамъ Археологическихъ Институтовъ.

Д. И. Ильченко. Мнѣ думается, что чѣмъ серьезнѣе будетъ институтъ, имѣющій право контроля, тѣмъ лучше, и чѣмъ больше будетъ его авторитетъ, тѣмъ плодотворнѣе будетъ дѣятельность.

В. К. Лукомскій. Мнѣ кажется, что вмѣшательство каждаго интеллигентнаго лица является желательнымъ, но, въ интересахъ дѣла, лучше было бы, если бы это право предоставлено было лишь дѣйствительнымъ членамъ Археологическихъ Институтовъ ex officio, а Археологическія Общества—это частныя учрежденія, и врядъ ли авторитетъ ихъ будетъ реальнымъ.

Предсѣдатель. Мнѣ кажется, Съѣздъ не можетъ ходатайствовать о предоставленіи права оберегать предметы старины отдѣльнымъ лицамъ, и я считаю, что намъ слѣдуетъ присоединиться къ тому, что сказалъ В. К. Лукомскій, что совершенно справедливо. Какъ угодно? Никто не возражаетъ? (Принято). Теперь угодно высказаться о мнѣніи проф. Н. П. Кондакова по поводу посылки учениковъ, это—весьма серьезный вопросъ. Необходимо посылать учениковъ изъ рисовальныхъ школъ, подъ руководствомъ знающихъ лицъ, съ спеціальной цѣлью зарисовывать и описывать памятники старины. Какъ предполагало бы Собраніе организовывать подобныя поѣздки?

Д. И. Ильченко. Мнѣ кажется, ихъ можно организовать въ видѣ экскурсій, въ которыхъ каждый учащійся съ удовольствіемъ приметъ участіе и будетъ зарисовывать памятники старины. Детальная разработка организаціи этихъ экскурсій будетъ зависѣть отъ Академіи Художествъ.

Предсѣдатель. Можетъ быть, слѣдуетъ въ общей формѣ обратить вниманіе Академіи Художествъ на подобныя поѣздки?

В. К. Лукомскій. Насколько мнѣ извѣстно, Академія Художествъ обладаетъ на это средствами и ассигнуетъ ежегодно сумму въ 3.000 руб. на экскурсіи для учащихся и на изданіе исполненныхъ работъ. 1½ тысячи ассигнуется на поѣздки подъ руководствомъ проф. Суслова, а остальныя 1½ тысячи идутъ на изданія. По моему, цифра эта недостаточна, и было бы желательно, чтобы нашъ Отдѣлъ постановилъ,

что онъ считаетъ недостаточнымъ посылать 2—3 учениковъ, и высказался бы о привлеченіи къ этому дѣлу большаго количества лицъ. Лично я вполнѣ присоединяюсь къ пожеланію широко поставить дѣло поѣздокъ молодыхъ художниковъ.

Предсѣдатель. Угодно еще кому нибудь? Полученъ докладъ Проф. В. В. Суслова, въ которомъ онъ тоже говоритъ о связи, которую необходимо установить между художниками и археологами. Докладъ этотъ присланъ мнѣ только что и я боюсь его сейчасъ сообщить, такъ какъ онъ на отдѣльныхъ листкахъ и не приведенъ въ порядокъ. Позвольте въ общей формѣ выразить пожеланіе по поводу поѣздокъ художниковъ. (Принято). Затѣмъ слѣдуетъ докладъ В. Т. Георгіевскаго «Обзоръ выставки иконописи и художественной старины». Будемъ просить Василія Тимофѣевича прочесть, гдѣ ему удобнѣе, здѣсь или внизу на живыхъ примѣрахъ. Затѣмъ есть еще докладъ А. Я Боравскаго «Обереганіе произведеній искусствъ» и «О преподаваніи иконописи». Какой угодно установить порядокъ?

В. К. Лукомскій. Время такъ дорого, вѣдь это послѣдній день, позвольте просить г. Боравскаго!

Предсѣдатель. Пожалуйста!

.....

ОХРАНА ПРОИЗВЕДЕНІЙ ИСКУССТВА.

А. Я. БОРАВСКІЙ.

Надѣюсь, что горячія и глубокія слова истинныхъ любителей искусства, которыя мы всѣ здѣсь слышали, и утвержденныя нами предложенія и ходатайства не будутъ гласомъ вопіющаго въ пустынѣ. Замѣтивъ, что ни одинъ изъ реставраторовъ профессіоналовъ и консерваторовъ не выступалъ, какъ таковой, на съѣздѣ съ докладомъ, я рѣшилъ затронуть нѣсколько животрепещущихъ вопросовъ изъ области консервації и реставрації, а также представить нѣсколько проектовъ.

Я выступаю въ первый разъ публично и потому, хотя это и неловко, принужденъ начать съ краткой рекомендаціи самого себя.

Я 30 лѣтъ занимаюсь реставраціей произведеній искусства и въ продолженіе моего двадцатилѣтняго въ Петербургѣ пребыванія реставрпровалъ около 2.000 предметовъ живописи и скульптуры, не говоря уже о такихъ работахъ, какъ реставрація плафоновъ въ музеѣ Императора Александра III.

Въ 1887 и 1888 годахъ я получилъ большія серебряныя медали за реставрацію въ Варшавѣ; за исполненныя реставраціонныя работы на Исторической выставкѣ портретовъ, устроенной г. Дягилевымъ, я былъ удостоенъ Высочайшаго подарка. Кромѣ того, я былъ стипендіатомъ Общества Поощренія Художествъ въ Варшавѣ. Мои самостоятельныя художественныя работы по живописи и скульптурѣ были выставлены въ 1886 г. въ Парижскомъ Салонѣ и въ 1887 г. на Всеобщей выставкѣ польскаго искусства въ Краковѣ, гдѣ я былъ награжденъ медалью, въ 1894 и 1911 годахъ въ Императорской Академіи Художествъ, въ разныхъ годахъ на выставкахъ Общества Поощренія Художествъ въ Варшавѣ и въ 1892, 1903 и 1911 годахъ на выставкахъ Петербургскихъ Обществъ Художниковъ.

Перехожу къ темѣ доклада.

Много говорилось и говорится въ журналахъ и газетахъ о совершаемомъ вандализмѣ, которые разсматриваются съ нравственной, юридической, художественной, исторической и культурной точекъ зрѣнія, многіе изъ почтенныхъ членовъ Съѣзда затрагивали тѣ же вопросы и приводили новые возмутительные факты, къ коимъ, несомнѣнно, принадлежитъ и гибель картины Семирадскаго.

Мы даже постановили ходатайствовать объ ассигнованіи средствъ на поддержаніе того, что еще не разрушено въ куполѣ храма Христа Спасителя въ Москвѣ, и образовали двѣ музейныя Комиссіи.

Мы видимъ общій подъемъ искусства, который широкой волной прошелъ по всей Россіи. Основываются все новые и новые художественные или полухудожественные журналы, увеличивается число критическихъ статей, выставки и музеи усиленно посѣщаются публикой, открываются все новые магазины антикваріевъ, наконецъ, организуется второй Съѣздъ Художниковъ, на которомъ вопросы изъ области искусства причисляются къ вопросамъ первостепенной важности, вопросамъ благополучія страны и народной культуры.

И мы, Съѣздъ, организуемъ цѣлый рядъ комиссій, поручая имъ составленіе соотвѣтствующихъ резолюцій. Кромѣ того, необходимо отмѣтить, что общій подъемъ интереса къ произведеніямъ искусства идетъ рука объ руку съ увеличеніемъ числа художниковъ, увеличеніемъ числа самыхъ разнообразныхъ направленій и самаго разнообразнаго пониманія неразрѣшенныхъ до сихъ поръ удовлетворительно проблемъ науки бога Аполлона. Искусство возстаетъ передъ нашими глазами во всемъ своемъ блескѣ, красотѣ и величіи, обнимаетъ всѣ проявленія человѣческаго духа и жизни. И мнѣ иногда казалось на Съѣздѣ, что близокъ тотъ день, когда надъ всѣмъ міромъ воцарится лучезарный Фебъ, ниспровергнувъ въ Тартаръ и грознаго Зевса и смертоноснаго Ареса и хитраго Гермеса. Мнѣ казалось, что мы, маленькіе работники, которые прокладываютъ путь къ царству вѣчнаго солнца, откуда только шагъ къ царству Свободы и Равенства.

Мы видимъ, что возстаетъ передъ нами какая-то великая сила, и мы стараемся направить ее въ надлежащее русло, регулировать ея безсознательныя или полусознательныя проявленія. Возникаетъ цѣлый рядъ вопросовъ чрезвычайной важности, которые мы стараемся разрѣшить.

Если, однако, важны вопросы общаго направленія и поддержанія самобытности и оригинальности, то не менѣе важны вопросы надлежащаго обереганія тѣхъ произведеній искусства, которыя уже существуютъ, и тѣхъ, которыя будутъ существовать. Правда, нѣкоторые изъ почтенныхъ членовъ Съѣзда затрагивали ихъ и мы даже утверждали соотвѣтствующія постановленія, но постановка этихъ вопросовъ напоминала мнѣ постоянно ту лѣстницу безъ перилъ, о которой говорилъ князь Волконскій. Я бы желалъ разрушить эту лѣстницу и представить вамъ, господа, эскизный планъ новой лѣстницы съ перилами.

Реставраціонное искусство является необходимымъ звеномъ, связывающимъ творческое искусство съ искусствомъ консерваціи.

Безъ реставраціи, нѣтъ консерваціи, но отсутствіе строго-научной и систематической консерваціи заставляетъ продѣлывать такія реставраціонныя операціи, какъ напр., перекладываніе картинъ съ дерева на полотно, операціи, которую можно было бы избѣжать при умѣлой постановкѣ консерваторскаго дѣла.

Консерваторы и реставраторы—жрецы, доктора. Консерваторы должны уподобиться тѣмъ китайскимъ врачамъ, задачей которыхъ является не побѣда надъ болѣзнью, но поддержаніе здоровья паціента, обращая постоянно вниманіе на условія жизни и вліяя на объектъ черезъ внѣшнюю обстановку.

Реставраторы должны постоянно наблюдать за состояніемъ произведеній искусства, отмѣчать малѣйшія въ нихъ измѣненія и операторскіе пріемы пускать въ ходъ лишь въ случаяхъ крайней необходимости, т. е. вліять на объектъ искусственными средствами.

Область примѣненія реставраціонныхъ пріемовъ должна быть сужена, а нѣкоторые изъ пріемовъ совсѣмъ заброшены.

Кромѣ указаннаго—перекладки картины съ дерева на полотно, что слѣдуетъ считать male necessarium, къ этой категоріи слѣдуетъ причислить также снятіе лака и ретушовку. Надо ограничиться укрѣпленіемъ холста и краски, очень осторожнымъ удаленіемъ пузырей, точнѣе скрѣпленіемъ отставшей краски съ холстомъ и наклейкой на новое полотно.

Необходимо, однако, сдѣлать оговорку, что даже тѣ способы, которые я причисляю къ безвреднымъ, могутъ разрушить картину, если будутъ примѣняться несвѣдующими руками или къ картинамъ, индивидуальныя особенности которыхъ не позволяютъ примѣнить вышеуказанныхъ способовъ безнаказанно.

Патинъ старины на скульптурѣ долженъ быть сохраненъ, и потому слѣдуетъ возставать противъ промывки и чистки статуй и статуетокъ, противъ перековки мраморныхъ изваяній, которая уничтожаетъ достоинство предмета. Единственное, что остается для реставратора, это пополненіе, да и то подъ знакомъ вопроса, ибо лучше не пополнять совсѣмъ, чѣмъ безобразить бездарными добавленіями.

Реставрація всѣхъ произведеній искусства должна быть поставлена въ спеціальныя условія, способствующія достиженію благопріятныхъ конечныхъ результатовъ. Дѣло это представляется мнѣ слѣдующимъ образомъ.

Каждое произведеніе искусства въ музеяхъ, дворцахъ и храмахъ должно быть разсмотрѣно до реставраціи и должна быть снята фотографія, 2-ой фотографическій снимокъ долженъ быть сдѣланъ во время реставраціи и 3-ій—послѣ окончанія ея.

Результаты этихъ осмотровъ должны быть внесены въ спеціальную *книгу реставраціи* вмѣстѣ съ тремя указанными фотографіями, съ описаніемъ всего процесса исполненной работы, свойствъ матеріала даннаго произведенія и указаніями для будущихъ реставраторовъ.

Вообще говоря, подобныя метрическія свидѣтельства должны быть предоставляемы всѣмъ собственникамъ реставрируемыхъ произведеній и должны находиться во всѣхъ реставрируемыхъ храмахъ и зданіяхъ. Если же прибавить къ нимъ историко-художественное введеніе, то получится весьма интересный и важный матеріалъ для исторіи искусства и исторіи реставраціи.

Господа, можно сдавать съ торговъ поставку валенокъ, дерева или желѣза, можно даже сдавать съ торговъ постройку казенныхъ зданій, но нельзя приравнивать къ валенкамъ, сапогамъ и казармамъ произведеній искусства, реставрація коихъ должна передаваться на основаніи иныхъ принциповъ не коммерческихъ и утилитарныхъ, а художественныхъ и критически-реставраціонныхъ. Конкуррировать должны *не смѣтныя суммы*, а умѣніе, опытность и добросовѣстность реставраторовъ. Реставраторскій конкурсъ долженъ быть поставленъ *не на одной плоскости съ конкурсомъ поставокъ*, а съ художественнымъ конкурсомъ на сооруженіе памятниковъ. При реставраціонномъ конкурсѣ роль эскизовъ и плановъ играютъ исполненныя прежде работы.

Господа, все это я говорю на основаніи моего долголѣтняго опыта и на основаніи тѣхъ прискорбныхъ фактовъ, которые я вамъ сейчасъ сообщу.

Изъ разсмотрѣнныхъ мною въ Эрмитажѣ 208 картинъ 95 (т. е. 46%) находится въ самомъ жалкомъ состояніи—съ вспузыренной и осыпающейся и поломанной краской и грунтовкой; 83 картины (т. е. 39%) переписаны, и переписаны варварски, иначе говоря, изъ 208 картинъ 178 (т. е. 85%) или разрушены, или разрушаются.

Переписаны и записаны: Рафаэль Санти, Тиціано, Джорджоне, Кранахъ, Рибера и многія, многія другія; гибнутъ или уже погибли: Леонардо-да-Винчи, Мурильо, Корреджо, Караччи, Рюйздаль, Ф. Гальсъ, Сассоферрато, Верне, Пуссенъ, Іордансъ и многія др., какъ разрушаются также и въ Русскомъ музеѣ Императора Александра III произведенія прежнихъ художниковъ и современныхъ, напр., Рѣпина, Левитана, Сурикова и др. Господа, такое состояніе картинъ первоклассныхъ мастеровъ заставляетъ насъ подумать о принятіи радикальныхъ мѣръ, дабы не случилось того же, что съ «Тайной вечерей» Семирадскаго, которая могла бы существовать и понынѣ во всемъ неподдѣльномъ блескѣ своей красоты.

Утверждаю это категорически.

Гибнутъ музейныя произведенія, гибнетъ чудная живопись храмовъ, переполнены частныя собранія обезображенными произведеніями.

Въ краткихъ словахъ коснувшись области примѣненія реставраціонныхъ пріемовъ, условій, которыми долженъ быть обставленъ реставраторскій трудъ, установивъ критеріи, по которымъ должна рѣшаться передача реставраціонныхъ работъ тому или другому реставратору, и указавъ на плачевное состояніе музеевъ, перехожу къ основному вопросу: кто можетъ быть реставраторомъ и какое образованіе должны получать реставраторы.

Реставраторъ имѣетъ дѣло съ произведеніями искусства и потому самъ долженъ быть художникомъ. Между тѣмъ, занимаются этимъ всѣ: маляры, позолотчики, столяры, подрядчики, даже аферисты, торгующіе собаками и коровами, какъ это имѣло мѣсто не въ провинціи, а здѣсь въ Петербургѣ. Однимъ словомъ, каждый, кому попадется въ руки старое произведеніе, желаетъ его возобновлять или «немного поправить, или измѣнить»,—меценатъ «изъ любви» къ искусству, другіе для наживы.

Нельзя дѣлать реставрацію произведеній искусства лишь доходной статьей или средствомъ къ достиженію хорошо оплачиваемыхъ мѣстъ, какъ не подобаетъ художнику—творцу льстить и угождать низменнымъ инстинктамъ толпы; нельзя себѣ представить безъ содроганія, безъ ужаса, ремесленника или аферисту, при реставраціи безцѣнныхъ, неповторяемыхъ произведеній. Результаты, къ которымъ они приводятъ, видны вамъ, господа, изъ представленнаго здѣсь образца; картина переложена съ дерева на полотно, ибо доска треснула и немного скоробилась, краска приподнялась, реставраторъ счелъ нужнымъ придать картинѣ ровную поверхность новой картины, отдѣлилъ живопись отъ доски, уничтожилъ грунтъ и наклеилъ на полотно, снялъ лакъ, который въ этой картинѣ былъ тверже краски и... вотъ результатъ... остатки краски, виденъ рисунокъ перомъ, еле покрытый и не покрытый краской. Покройте это новой записью, каретнымъ блестящимъ лакомъ и получится одно изъ тѣхъ произведеній, которыя въ большомъ числѣ украшаютъ многіе музеи и частныя галлереи.

Художникъ-реставраторъ не только не можетъ быть сравниваемъ съ реставраторами ремесленниками, но, какъ человѣкъ, знающій всѣ способы и пріемы не только реставраціи, но и технику живописи, является несомнѣнно лучшимъ знатокомъ картинъ въ томъ смыслѣ, что онъ можетъ почти всегда съ увѣренностью сказать, что переписано, что оригинально, что оригиналъ, а что поддѣлка.

Реставраторъ долженъ быть художникомъ, ибо только этотъ послѣдній можетъ съ подобающей любовью и съ достаточнымъ техническимъ знаніемъ относиться къ произведеніямъ искусства; но не

каждый художникъ можетъ быть реставраторомъ. Творчество и реставрація двѣ вещи разныя. Реставраторъ долженъ принести въ жертву творческія проявленія своей души, реставраторъ долженъ обладать большимъ терпѣніемъ и самоотверженно исполнять самыя простыя, ничтожныя на первый взглядъ работы, реставраторъ долженъ обладать спеціальными знаніями, какъ теоретическими, такъ и практическими. Теперь, когда Академія Художествъ устроила химическую лабораторію, когда уже положено начало новой наукѣ—техникѣ живописи, слѣдовало бы подумать объ учрежденіи при Академіи школы реставраторовъ.

Эта школа художниковъ-реставраторовъ, съ одной стороны, дала бы странѣ людей не диллетантовъ, понимающихъ свои задачи и умѣющихъ удовлетворительно ихъ исполнять, людей, нужныхъ и для общества охраны старины, и для музеевъ, и при рѣшеніи многихъ вопросовъ реставраціи и консерваціи. Не затрагиваю теперь вопроса программы школы реставраторовъ, но надѣюсь, что мысль моя найдетъ подобающую поддержку и тогда въ организаціонной ad hoc Комиссіи, я буду имѣть честь представить достаточно полную и мотивированную программу.

Одновременно съ установленіемъ школы реставраторовъ при Академіи Художествъ, необходимо издать законъ, *воспрещающій заниматься реставраціей не художникамъ*.

Въ заключеніе моихъ замѣтокъ о реставраціи скажу еще о секретахъ реставраторовъ.

Хотя они, съ одной стороны, необходимы, ибо каждый считаетъ себя въ правѣ сдѣлать со «своимъ» произведеніемъ искусства, что ему заблагоразсудится, однако, эти секреты должны стать секретомъ не реставратора, но реставраторовъ, секретами до тѣхъ поръ, пока правовая защита произведеній и спеціальная критика не измѣнитъ психики людей, псевдо-любителей. Да и не каждый секретъ является чѣмъ либо цѣннымъ, какъ напр., сообщаемые «секреты» Джономъ Бріономъ въ книжкахъ «Подновленіе старыхъ гравюръ, рисунковъ, чертежей и подклеиваніе ихъ». «Предохраненіе и подновленіе живописи масляными красками», или J. Block'омъ въ книжкѣ «Compendium a l'usage des artistes peintres et des amateurs de tableaux») и др., не каждый «секретъ» является «секретомъ» одного только реставратора, ибо къ однимъ и тѣмъ же результатамъ можно придти или на основаніи многолѣтняго опыта,—сколько произведеній при опытахъ пострадаетъ, это иной вопросъ,—или перенять ихъ у другихъ реставраторовъ, какъ я перенялъ нѣкоторые способы у Андре въ Парижѣ, у проф. Пентера въ Вѣнѣ.

Перехожу къ консерваціи.

Поскольку реставрація искусственными средствами воздѣйствуетъ на живопись и скульптуру, постольку консервація заботится о созданіи лучшихъ условій, въ которыхъ сохраняются произведенія искусства.

И въ реставраціи, и въ консерваціи гласности до сихъ поръ не было. Если не ошибаюсь, никто изъ реставраторовъ-художниковъ не говорилъ до меня о реставраціи не только на Съѣздѣ, но и вообще. А кто же больше всего могъ бы сказать о реставраціи, какъ не реставраторъ, кто могъ бы сказать больше о консерваціи, какъ не консерваторъ.

Развѣ нельзя, забывъ о своей профессіи, отрѣшиться отъ мысли о собственныхъ интересахъ и служить великому дѣлу обереганія произведеній искусства?

Во всякомъ случаѣ, думается, что до тѣхъ поръ реставрація и консервація не встанутъ на надлежащую высоту, пока будетъ окутывать ихъ какой то мракъ таинственности, пока въ нихъ сохранится хотя бы тѣнь бюрократизма и не будутъ преданы гласности факты варварскихъ дѣяній.

Одна лишь сторона консерваціи оговаривалась до сихъ поръ достаточно часто—развѣска картинъ, но, хотя она является дѣломъ дѣйствительно важнымъ, однако, не исчерпываетъ сущности консерваціи. Еще одно, обереганіе произведеній искусства не можетъ ограничиться охраной, и охрана теряетъ всякій смыслъ при игнорированіи консерваціи и реставраціи.

Если архитектурой занимаются больше, чѣмъ живописью и скульптурой, если всякія перестройки, ломки, возобновленія и разрушающіяся зданія оговариваются широко и многократно, а про реставраціонныя варварства скульптуры и живописи и консерваторскія упущенія лишь отъ времени до времени проскальзываютъ коротенькія замѣчанія,—то, мнѣ кажется, что явленіе это объясняется не только тѣмъ, что зданія у насъ больше на виду, а тѣмъ, что мало существуетъ реставраторовъ, дающихъ себѣ отчетъ въ томъ, что они дѣлаютъ, и способныхъ вообще что нибудь сказать; мало еще воспитано общество въ художественномъ отношеніи, чтобы быть въ состояніи оріентироваться въ варварствахъ и упущеніяхъ. Всѣ знаютъ, что поврежденную картину или скульптуру слѣдуетъ отдать въ реставрацію, но въ чемъ должна состоять истинная реставрація—ignorabimus.

И потому, мнѣ кажется, необходимо, съ одной стороны, для ознакомленія съ вопросомъ публики, художниковъ, коллекціонеровъ и меценатовъ, основать спеціальный *журналъ реставраціи и консер-*

вацiи или открыть въ одномъ изъ существующихъ журналовъ соотвѣтствующій постоянный отдѣлъ, гдѣ бы была не только хроника, но и статьи профессіоналовъ, консерваторовъ и реставраторовъ. Съ другой стороны, для надлежащей постановки реставраторскаго и консерваторскаго дѣла, надо заняться въ будущемъ устройствомъ международныхъ съѣздовъ консерваторовъ и реставраторовъ, при которыхъ были бы выставки образчиковъ реставрацiи по разнымъ рецептамъ, примѣняемымъ въ различныхъ городахъ всего міра и въ различныхъ мастерскихъ, и выставки различныхъ системъ устройства музеевъ и развѣски. Кромѣ того, мнѣ кажется, необходимо было бы организовать спецiальную Комиссiю для изслѣдованiя состоянiя декорацiонной живописи и картинъ въ дворцахъ, храмахъ и музеяхъ, между прочимъ, и въ Эрмитажѣ, гдѣ при капитальномъ ремонтѣ, который теперь производится, это было бы вполнѣ возможно и своевременно.

Коснувшись главнѣйшихъ вопросовъ реставрацiи и консервацiи и указавъ на способы, которыми можно было бы не только измѣнить существующiе плачевные порядки, но и добиться вполнѣ удовлетворительныхъ результатовъ въ реставрацiи, консервацiи и охранѣ произведенiй искусства, я бы желалъ сказать еще пару словъ объ отношенiи общества къ реставрацiи и о мѣрахъ, которыя желательно было бы предпринять.

Истинные знатоки и любители искусства знаютъ, что сущность реставрацiонной работы заключается не въ томъ, чтобы «вернуть» произведенiямъ искусства ихъ первоначальный видъ, а въ томъ, чтобы они дѣйствительно были произведенiемъ даннаго художника. Къ несчастiю, такихъ истинныхъ знатоковъ и любителей немного.

Почти всѣ желаютъ и требуютъ привести картину въ «приличный» видъ, дабы картина не «безобразила» гостинной или кабинета, и служила украшенiемъ. Украсительная, такъ сказать, точка зрѣнiя на произведенiя искусства является достоянiемъ почти всѣхъ, и потому съ нею необходимо считаться, найти такой выходъ изъ затруднительнаго положенiя, который удовлетворилъ бы и истинныхъ меценатовъ, и псевдо-меценатовъ и массы «profanum vulgus». Тогда не придется реставраторамъ вписывать на старой картинѣ деревьевъ или увеличивать число орденовъ, или, уничтоживъ прежде написанное лицо, къ оставшемуся мундиру приписывать новое—портретъ почтеннаго и отличившагося въ бою дѣдушки.

Украсительной точкѣ зрѣнiя profani vulgi необходимо противопоставить научную точку зрѣнiя истинныхъ меценатовъ эстетиковъ и историковъ искусства.

Единственнымъ выходомъ изъ коллизiи указанныхъ точекъ зрѣнiя, удовлетворяющихъ эстетическимъ потребностямъ общества и знатоковъ, мнѣ представляется слѣдующiй: параллельно музеямъ оригинальныхъ произведенiй искусства, необходимо основывать музеи *копiй,* которые въ достаточной мѣрѣ ознакомляя и удовлетворяя людей, не обладающихъ тонкимъ эстетическимъ чутьемъ и не имѣющихъ большихъ эстетическихъ познанiй, могутъ со временемъ, когда оригиналы разрушатся окончательно, сыграть великую роль ознакомленiя будущихъ поколѣнiй съ произведенiями минувшихъ вѣковъ. Вышесказанное относится какъ къ живописи, такъ и къ скульптурѣ, что же касается архитектурныхъ произведенiй, то поскольку имѣются планы разрушившихся зданiй и нѣтъ пока возможности воскресить въ полномъ величiи и красотѣ то, чего коснулась тяжелая рука неумолимаго Хроноса, слѣдовало бы исполнить по этимъ планамъ модели и основать музей архитектурныхъ памятниковъ старины.

Что же касается копiй, снимаемыхъ художниками для параллельныхъ музеевъ, то онѣ должны удовлетворять слѣдующимъ условiямъ: во 1-хъ, должны быть исполнены хорошими художниками и копiистами, которые должны быть близки по художественному темпераменту и трактовкѣ къ тому автору, чьи произведенiя собираются копировать, во 2-хъ, имъ необходимо основательно знать техническiя особенности даннаго автора, въ 3-хъ, они должны сумѣть исполнить копiю такимъ образомъ, чтобы она была долговѣчнѣе оригинала.

Резюмирую вышесказанное.

Необходимо основать при Академiи Художествъ школу консерваторовъ и реставраторовъ и образцовую мастерскую реставрацiоннаго искусства. Школы и мастерская были бы достаточной гарантiей плодотворности трудовъ «Общества охраны старины», ибо лишь благодаря имъ старыя и новыя творенiя получатъ соотвѣтственно воспитательныхъ опекуновъ, которые по всей Россiи распространили бы соотвѣтствующее отношенiе къ произведенiямъ искусства и надлежащiй научный свѣтъ. Они бы стали необходимымъ составнымъ элементомъ всѣхъ реставрацiонныхъ Комиссiй.

Теперь же, когда еще нѣтъ воспитанниковъ школы реставраторовъ, когда они не состоятъ членами реставрацiонныхъ Комиссiй, должна быть составлена при Академiи Художествъ одна такая

Комиссія, которая разъѣзжала бы по всей странѣ, направляя разрозненныя усилія отдѣльныхъ лицъ и подавая совѣты и указанія наиболѣе отвѣчающимъ для данныхъ работъ исполнителямъ. Эта же комиссія результаты своихъ изслѣдованій представляла бы въ Академію Художествъ и оставляла бы на мѣстѣ произведенныхъ осмотровъ.

Должна быть составлена Комиссія, которая разработала бы проектъ основанія параллельныхъ музеевъ, намѣтила способы проведенія этого проекта въ жизнь и опредѣлила условія, коимъ должны отвѣчать художники копіисты.

Должна быть составлена Комиссія, которая произвела бы осмотръ всѣхъ произведеній искусства въ музеяхъ, собрала бы всѣ данныя о картинахъ, требующихъ реставраціи, и о тѣхъ, съ которыхъ слѣдовало бы снять обезображивающую и измѣняющую ихъ запись.

Кончаю, и прошу васъ, господа, разсмотрѣть и утвердить слѣдующія мои предложенія.

1) Необходимо организовать Комиссію для выработки проекта школы реставраторовъ и консерваторовъ и образцовой реставраціонной мастерской въ Академіи Художествъ.

2) Необходимо составить временную Комиссію, наблюдающую за исполняющимися реставраціонными работами въ странѣ и ходатайствовать о Высочайшемъ ея утвержденіи при Академіи Художествъ.

3) Необходимо составить Комиссію для выработки проекта параллельныхъ музеевъ (живопись, скульптура и архитектура).

4) Необходимо составить Комиссію, которая собрала бы данныя о картинахъ, требующихъ реставраціи или удаленія записи, въ храмахъ, музеяхъ и дворцахъ.

Кромѣ того, прошу васъ, господа, разсмотрѣть предложенія:

5) Объ основаніи спеціальнаго журнала реставраціи и консерваціи или спеціальнаго отдѣла въ одномъ изъ существующихъ.

6) Объ установленіи книгъ реставраціи въ музеяхъ.

7) О международныхъ съѣздахъ консерваторовъ и реставраторовъ и о соотвѣтственныхъ при нихъ выставкахъ.

Предсѣдатель. Угодно кому нибудь высказаться по докладу?

А. В. Маковскій. Мнѣ бы хотѣлось спросить докладчика, какъ это дѣло поставлено за-границей, есть ли тамъ школы?

А. Я. Боравскій. Школъ нигдѣ нѣтъ, но тамъ существуютъ частныя мастерскія.

А. В. Маковскій. Мнѣ бы хотѣлось знать, откуда у насъ реставраторы получаютъ секреты—переходятъ они по наслѣдству отъ отцовъ или же каждый отыскиваетъ ихъ самъ?

А. Я. Боравскій. Мой отецъ, которому уже 80 лѣтъ, до сихъ поръ занимается реставраціей, и я получилъ свѣдѣнія отъ него, такъ какъ присматривался къ его работѣ съ дѣтства. Затѣмъ я поѣхалъ въ Парижъ, гдѣ поступилъ въ мастерскую André, въ которой спеціально реставрируютъ картины, но впослѣдствіи мнѣ изъ-за заработка приходилось заниматься всевозможными реставраціями скульптуры и мраморныхъ издѣлій.

А. В. Маковскій. Вы говорили, что въ Эрмитажѣ есть масса испорченныхъ вещей. Что же можно сдѣлать, если картины портятъ даже въ главномъ хранилищѣ ихъ? Съѣздъ, мнѣ кажется, долженъ высказаться чрезвычайно категорически, чтобы придти къ рѣшенію этого вопроса. Въ Эрмитажѣ картины реставрируютъ какіе то Сидоровы,—кто они, и почему Эрмитажъ пригласилъ ихъ?

В. К. Лукомскій. Эти должности тоже переходятъ по наслѣдству.

А. В. Маковскій. Я хотѣлъ бы знать, могутъ ли всѣ эти реставраторы разсказать свои секреты во всеуслышаніе, и можемъ ли мы, художники, получить ихъ въ свое владѣніе? Можно ли разсчитывать, что эти люди придутъ къ намъ на помощь?

А. Я. Боравскій. Я указывалъ въ своемъ докладѣ на то, что это необходимо и было предметомъ моего сообщенія. Я готовъ придти на помощь своими свѣдѣніями.

А. В. Маковскій. Значитъ вы идете съ открытой душой?

А. Я. Боравскій. Да, я уже не разъ здѣсь, въ Петербургѣ, высказывался о необходимости открыть школу реставраціи.

А. В. Маковскій. Вопросъ о школѣ долженъ быть поставленъ очень серьезно; можетъ быть, можно сдѣлать такъ, какъ мнѣ сейчасъ пришло въ голову, пока я слушалъ Вашъ докладъ. Дѣло въ томъ, что здѣсь въ Академіи съ большимъ трудомъ проводятся нѣкоторыя вещи, иногда требуется лѣтъ 15 для ихъ осуществленія. Вѣдь большинство художниковъ испытываютъ полное недоумѣніе передъ тѣмъ самымъ матеріаломъ, которымъ они работаютъ. Напримѣръ краски, этотъ первый

употребляемый предметъ, а изъ чего онъ состоитъ они не знаютъ. Прошло много лѣтъ, прежде чѣмъ, благодаря И. Е. Рѣпину, намъ удалось получить мастерскую Киплика, но и она настолько замкнута, что даже служащіе въ Академіи не совсѣмъ ловко чувствуютъ себя, если идутъ туда на лекціи. Помните, И. Е. Рѣпинъ въ докладѣ своемъ говорилъ: «идите и слушайте, желательно, чтобы искусство было доступно всѣмъ». Я считаю, что и реставрація должна быть поставлена такъ же широко, какъ и вопросъ о составленіи красокъ. Художнику изъ-за хлѣба приходится идти въ церковь реставрировать иконы, никто отъ этого не отказывается. И вотъ, онъ идетъ, моетъ картины мыломъ, записываетъ и покрываетъ лакомъ. Мнѣ кажется, надо такъ широко поставить дѣло реставраціи, чтобы каждый изъ насъ получилъ этотъ секретъ, зналъ, какъ снимать картины съ дерева, съ мѣди и т. под., чтобы не испортить. Мнѣ казалось бы, что слѣдуетъ имѣть школы, куда каждый изъ насъ могъ бы придти и сказать: я получилъ заказъ, научите меня такому способу, посредствомъ котораго я могъ бы исправить, а не испортить вещь. Я имѣю въ виду предложить, въ видѣ опыта, устроить каѳедру этихъ прикладныхъ знаній при мастерской Киплика. Можетъ быть это слишкомъ громкое слово, но достаточно поставить дѣло хотя бы въ маленькомъ масштабѣ, лишь бы оно велось такъ, чтобы двери были открыты широко, чтобы каждому желающему это было доступно, и чтобы къ слѣдующему Съѣзду былъ бы найденъ источникъ, къ которому мы могли бы обращаться и спросить: «дайте намъ свѣдѣнія, которыя намъ нужны для такой-то работы». Я хотѣлъ бы еще получить указанія о томъ, въ чемъ заключается реставрація? Всякому изъ насъ, конечно, случалось, что во время работы, когда онъ пишетъ вещь, потрескивается полотно, и художникъ становится въ тупикъ, не зная, чѣмъ залатать образовавшуюся дыру. Вы не знаете, какъ исправить свою собственную работу, и оказываетесь въ самомъ глупѣйшемъ положеніи. Это одно. Затѣмъ, если мнѣ даютъ реставрировать работу хорошаго мастера, я невольно задаю себѣ вопросъ—имѣю ли я право это дѣлать? Если до меня дойдетъ картина знаменитаго художника, на которой остался одинъ носъ, стоитъ ли приписывать къ нему все остальное лицо?

А. Я. Боравскій. Отвѣчая на вашъ вопросъ, касающійся секретовъ реставраціи, могу сказать, что я безусловно согласенъ съ тѣмъ, что въ реставраціи не должно быть никакихъ секретовъ, и что художнику важно и необходимо знать краски, весь матеріалъ, которымъ онъ работаетъ и способы его примѣненія. Художнику должны быть извѣстны всѣ способы реставраціи, которые приносятъ пользу искусству, а вредъ приносятъ, главнымъ образомъ, незнаніе и непониманіе. Если необходимо знаніе средствъ для исполненія новыхъ произведеній, то одновременно необходимо, конечно, и знаніе средствъ и для возстановленія старыхъ. Если сохранилась всего какая нибудь треть картины, то это уже нельзя назвать возстановленіемъ; на практикѣ же часто бываютъ случаи, когда прямо не знаешь, что дѣлать, если васъ заставятъ работать, когда отъ старой картины почти ничего не сохранилось. Предлагаешь оставить ее, какъ есть, но заказчикъ съ этимъ не соглашается, и волей неволей приходится пополнять недостающія части произведенія.

А. В. Маковскій. Нельзя ли примѣнять такой способъ реставраціи, чтобы, удовлетворивъ желанію такого господина, которому пріятнѣе записать картину, можно было такъ прокладывать лаки, чтобы потомъ взять губку, скипидаръ и смыть запись и открыть первоначальное письмо.

А. Я. Боравскій. У меня былъ случай, когда пришлось удалить запись масляными красками, исполненную 20 лѣтъ назадъ; это былъ одинъ портретъ Боровиковскаго, на которомъ, не знаю почему, выступили пятна. Я указалъ, что картина записана масляными красками и что эту запись надо удалить, и просилъ гр. Толстого присутствовать при удаленіи. Въ другомъ случаѣ мнѣ удалось снять запись масляными красками, которая оставалась на картинѣ въ теченіе 50 лѣтъ. Я лично считаю, что лучше сдѣлать копію со старой картины съ пополненіемъ недостающихъ мѣстъ, чѣмъ писать по той же картинѣ.

А. В. Маковскій. Какъ же придти на помощь, чтобы охранить картины, когда у насъ въ музеяхъ требуется, чтобы картины были прежде всего покрыты лакомъ и блестѣли, какъ зеркало, это главное, что отъ нихъ требуютъ.

А. Я. Боравскій. Если картина вся сплошь записана и если ее приписываютъ Рафаэлю или Тиціану, то въ такомъ видѣ она не дастъ ни малѣйшаго понятія о работѣ автора, поэтому-то и является вопросомъ, слѣдуетъ ли оставлять картины въ музеяхъ подъ записью.

В. С. Щербаковъ. Изъ всѣхъ докладовъ, которые мы выслушали, настоящій докладъ мнѣ показался чрезвычайно дѣльнымъ и обстоятельнымъ. Тезисы его, я думаю, слѣдовало бы не только принять, — можетъ быть, въ видоизмѣненной редакціи, какъ предлагаетъ А. В. Маковскій, по поводу устройства мастерской,—но съ нашей стороны было бы еще хорошо просить организовать Комиссію по этому вопросу. Я не буду говорить о реставраціи стѣнописи, которую я видѣлъ,

разъѣзжая по Россіи. До сихъ поръ на реставрацію не смотрѣли, какъ на искусство, а, между тѣмъ, это есть именно искусство, и реставраторъ долженъ быть человѣкомъ образованнымъ и имѣть вкусъ. Если вы посмотрите на существующія реставраціи, то если нѣкоторыя изъ нихъ и удовлетворяютъ въ смыслѣ техники, то поражаютъ отсутствіемъ художественнаго чутья,—реставраторы закрашиваютъ не только то, что попорчено, но и сосѣдніе сохранившіеся тоны. Когда входишь въ Ярославскій храмъ, невольно переносишься въ его сказочное прошлое, и какъ непріятно дѣйствуетъ на васъ эта сухая, хотя, можетъ быть, и вѣрная трактовка одежды, оттѣнковъ теперешнихъ реставраторовъ, привыкшихъ къ современному трафарету. Мнѣ казалось бы, что въ этихъ реставраціяхъ должны участвовать художники, люди съ творческимъ духомъ и со вкусомъ. Затѣмъ, по поводу того, могутъ ли быть открыты секреты реставраціи, я вижу, что въ этомъ дѣйствительно есть настоятельная необходимость и это осуществимо: есть свѣдѣнія, что въ Академію были поданы соотвѣтствующія заявленія, но Академія до сихъ поръ не дала возможности при помощи устройства мастерской показать намъ эти секреты, о которыхъ говорилъ А. В. Маковскій.

А. А. Ростиславовъ. Мнѣ бы хотѣлось немного вступиться за нашъ Эрмитажъ: изъ сказаннаго выходитъ, какъ будто тамъ художники занимаются реставраціей картинъ, на самомъ же дѣлѣ картины нерѣдко поступаютъ туда уже записанными.

А. Я. Боравскій. Тамъ, конечно, есть и картины, которыя пріобрѣтены были разрушенными.

Предсѣдатель. Мнѣ извѣстенъ одинъ случай, когда реставрированъ былъ портретъ кисти Брюлова, изображающій княгиню М. А. Вяземскую и находившійся въ нашемъ домѣ, тамъ на стѣнѣ изображена въ профиль Св. Цецилія, причемъ изображена та же княгиня Вяземская. Реставраторъ Императорскаго Эрмитажа совершенно задѣлалъ Св. Цецилію фономъ и вернулъ въ такомъ измѣненномъ видѣ. Разумѣется, потребовали снять запись прочь. Это было нѣсколько лѣтъ тому назадъ и реставраторъ служилъ тогда въ Эрмитажѣ.

А. А. Ростиславовъ. Мы относимся отрицательно къ художественной реставраціи...

Предсѣдатель. Позвольте поставить на баллотировку: признаетъ ли Отдѣлъ желательнымъ учрежденіе школы-мастерской реставраціи и консервацiи при Академіи? Вы присоединяетесь?

А. А. Ростиславовъ. Да.

В. К. Лукомскій. Здѣсь было сказано, что всѣ реставраціи подъ руководствомъ археологовъ оказываются отрицательными. Я хотѣлъ по этому поводу замѣтить, что на послѣднемъ Археологическомъ Съѣздѣ въ Новгородѣ высказано было пожеланіе, въ частности относительно вновь открытыхъ фресокъ, чтобы онѣ лишь сохранялись, а не реставрировались.

Предсѣдатель. Это постановилъ и нашъ Отдѣлъ.

В. К. Лукомскій. Естественно, что всякій художникъ желаетъ видѣть произведеніе, созданное первымъ творцомъ, но здѣсь могутъ быть двѣ точки зрѣнія—художественная и механическая. Съ точки зрѣнія механической реставрація необходима, такъ какъ иначе мы будетъ содѣйствовать разрушенію. Представьте себѣ, что у картины оторвался кусокъ холста, холстъ этотъ надо приклеить, чтобы не испортить обликъ, возстанавливать же художественную сторону не безопасно. У насъ нѣтъ такого научно поставленнаго учрежденія, которое бы гарантировало успѣшность работъ, съ другой же стороны именно эти секреты въ дѣлѣ реставраціи и являются громаднымъ рычагомъ поддѣлокъ на почвѣ незнакомства общества и спеціалистовъ съ этимъ дѣломъ. Я всецѣло присоединяюсь къ учрежденію школы-мастерской, гдѣ художникамъ открывались бы эти секреты и они могли бы сохранять свои произведенія, а коллекціонеры могли бы ориентироваться въ достоинствѣ имѣющихся у нихъ произведеній и быть застрахованными отъ поддѣлокъ.

А. Я. Боравскій. Я говорилъ, что также понимаю реставрацію и пополненіе только художественное. Я буду имѣть честь представить Отдѣлу часть плафона, возстановленнаго мною въ домѣ Половцова, построеннаго въ стилѣ Empire, гдѣ мнѣ пришлось снять со всей живописи копіи и затѣмъ возстановить вновь, пополняя лишь необходимое. Въ различныхъ комнатахъ приходилось дѣлать пополненія, при чемъ для подобной работы необходимо пониманіе и чутье. Если это пополненіе дѣлается подъ секретомъ, то носитъ характеръ поддѣлокъ, и за-границей существуютъ мастерскія, спеціально занимающіяся такими поддѣлками. Мнѣ пришлось видѣть у графини Карловой эскизъ Тиціана, который оказался ничѣмъ инымъ, какъ гравюрой, промоченной въ маслѣ и записанной. Въ Парижѣ извѣстны мастерскія фальсификаторовъ, какъ напримѣръ, Тюдоръ, гдѣ берутъ малую часть оригинала, или его даже совсѣмъ нѣтъ, и дополняютъ и поддѣлываютъ подъ старое.

В. С. Щербаковъ. Я хотѣлъ бы внести маленькую поправку въ слова г. Лукомскаго: я не говорилъ, что надо возстанавливать картины, я тоже противъ возстановленія, какъ это дѣлается теперь, но если насѣла пыль вѣковъ, то надо очистить ее и пополнить недостающія части не

современнымъ способомъ, а оставивъ прежнюю подготовку, чтобы получилось нѣчто цѣлое,—въ этомъ я и вижу художественную сторону реставраціи.

Предсѣдатель. Вопросъ о фрескахъ у насъ обсуждался уже, и Отдѣлъ единогласно постановилъ: реставрацію понимать только въ томъ смыслѣ, чтобы сохранять существующее, а не переписывать вновь.

Я. В. Гурецкій. Я хотѣлъ окончательно выяснить вопросъ о старинныхъ фрескахъ: слѣдуетъ ли ихъ очищать и реставрировать, чтобы поддержать памятникъ, или же только очищать. А что если часть штукатурки обвалится, и настоятель монастыря требуетъ реставраціи? Чего же слѣдуетъ придерживаться,—слушаться ли Съѣзда археологовъ или настоятеля?

Предсѣдатель. Если штукатурка обвалилась, то пусть остается бѣлое пятно, какъ есть.

В. С. Щербаковъ. Я позволю себѣ сказать, въ дополненіе къ тому, что сказалъ г. Гурецкій, что сейчасъ идетъ реставрація Макарьевскаго монастыря, гдѣ провалился и возстановленъ цѣлый куполъ, занимающій 10 кв. саж., а восточная стѣна занимаетъ 30 кв. саж., если оставить все это пространство бѣлымъ, то получится такое бѣльмо, которое едва ли будетъ давать пріятныя впечатлѣнія.

В. К. Лукомскій. Археологи потеряли вѣру въ художественную реставрацію,—и если тамъ провалился куполъ, то нужна реставрація механическая, а не художественная.

Предсѣдатель. Если нельзя оставить бѣлое пятно, то можно замазать его однимъ тономъ, чтобы бѣлыя мѣста не бросались въ глаза.

А. Я. Боравскій. Приходится иногда, чтобы не оставлять облупившіяся части бѣлыми, задѣлывать ихъ надлежащимъ, нейтральнымъ тономъ.

А. В. Маковскій. Мнѣ кажется, тутъ слѣдуетъ различать реставраціи и реставрацію: если произведеніе принадлежитъ какому нибудь неинтересному живописцу, вы пишите то, что отъ васъ хочетъ мѣстный священникъ, если же вамъ приходится имѣть дѣло съ какимъ нибудь цѣннымъ образцомъ искусства, то должно отказываться не только отъ требованій священника, но даже и Святѣйшаго Сѵнода. Если вопросъ представляется серьезнымъ, я не могу лично распоряжаться реставраціей, а долженъ обратиться въ Археологическую Комиссію съ запросомъ какъ поступить, и нужно, чтобы въ каждомъ отдѣльномъ случаѣ она приходила къ намъ на помощь. Какъ намъ бороться съ требованіями священниковъ, которые, какъ извѣстно, являются самыми злѣйшими врагами старины?!

А. А. Ростиславовъ. Мнѣ представляется, что едва ли нужны дальнѣйшія пренія: Съѣздъ уже постановилъ, что реставрація не нужна, и сейчасъ совершенно излишне дѣлать новыя постановленія.

Я. В. Гурецкій. Относится это также къ картинамъ и орнаментамъ?

Предсѣдатель. Отдѣлъ признаетъ, что лучше оставлять картины такъ, какъ есть и не записывать масляными красками. Если бы Спасъ на Нередицѣ оставили, какъ есть, пятна не мѣшали бы впечатлѣнію, а когда начали записывать, это испортило весь памятникъ. Духовенство не можетъ этого понять, а между тѣмъ, вопросъ весьма важенъ.

Позвольте, господа, пробаллотировать первый тезисъ... (шумъ).

А. Я. Боравскій. Мой первый тезисъ таковъ: «Необходимо организовать комиссію для выработки проекта школы реставраторовъ и консерваторовъ и образцовой реставраціонной мастерской въ Академіи Художествъ».

Предсѣдатель. Надо обратить вниманіе на образованіе Комиссіи.

А. А. Ростиславовъ. Можно выразить объ этомъ общее пожеланіе.

Предсѣдатель. Комиссія выработаетъ то же предложеніе, не лучше ли обратиться съ ходатайствомъ прямо въ Академію.

В. К. Лукомскій. У меня является опасеніе, какъ бы не получилось противорѣчіе съ другимъ нашимъ постановленіемъ о вредѣ реставраціи. Мнѣ хотѣлось бы отмѣтить, что реставрація подразумѣвается здѣсь механическая и развить мысль въ этомъ направленіи.

А. А. Ростиславовъ. Съѣздъ нашъ выражается принципіально противъ художественной реставраціи...

В. С. Щербаковъ. Лучше всего высказать пожеланіе объ учрежденіи школы-мастерской.

Предсѣдатель. Позвольте, господа, что такое реставрація? Имѣется старая икона, покрытая пылью, желательно привести ее въ подлинный видъ, для чего этотъ слой пыли и грязи надо отчистить и такая реставрація требуетъ извѣстной техники и художественныхъ пріемовъ. Нашъ Отдѣлъ высказался противъ переписыванія вновь, противъ возстановленія, а очищать картины необходимо. Если угодно, это можно отмѣтить, но, мнѣ кажется, вопросъ этотъ и такъ ясенъ.

М. М. Стефановскій. Я предложилъ бы такую редакцію: Отдѣлъ признаетъ, что дѣло консерваціи заключается въ фиксаціи памятника въ томъ видѣ, какъ онъ дошелъ до насъ съ очисткой его отъ грязи, и высказываетъ пожеланіе объ учрежденіи школы реставраціи.

Предсѣдатель. Позвольте привести одинъ примѣръ реставраціи: икона лупится, потому что она была въ тепломъ помѣщеніи, и иконописецъ, чтобы сохранить ее, долженъ припарить и такимъ путемъ прикрѣпить живопись къ доскѣ.

А. Я. Боравскій. Мнѣ приходилось разъ возстанавливать плафонъ въ одномъ музеѣ послѣ пожара, при чемъ часть пришлось возстановить и дать тонъ средній, чтобы удалить рѣзкость контуровъ, и я считаю, что художественное возстановленіе иногда необходимо.

Предсѣдатель. Можетъ быть, въ отдѣльныхъ случаяхъ это и допустимо, но какъ общее правило—мы должны стоять на томъ, чтобы живопись не переписывалась.

г. Пашковъ. Позвольте мнѣ два слова. Все несчастье старыхъ реставрацій заключалось въ томъ, что на нихъ смотрѣли, какъ на возстановленіе стараго. При реставраціи Кіевскаго Софійскаго собора мозаику дописывали масляными красками, что, конечно, недопустимо, поэтому-то и нужно выразить пожеланіе, чтобы памятники сохранялись безъ всякихъ поправокъ.

Предсѣдатель. Значитъ вы поддерживаете ходатайство о мастерской? Вотъ текстъ тезиса: «*Ходатайствовать передъ Императорской Академіей Художествъ объ устройствѣ мастерской-школы реставраціи и консерваціи, принимая во вниманіе единогласное постановленіе Отдѣла о характерѣ реставраціи, принятое 28 декабря*». (Принято).

А. Я. Боравскій. Второй тезисъ: «Необходимо составить временную комиссію, наблюдающую за исполняющимися реставраціонными работами въ странѣ и ходатайствовать о Высочайшемъ ея утвержденіи при Академіи Художествъ».

Предсѣдатель. Этимъ пунктомъ Вы предрѣшаете вопросъ о высшемъ надзорѣ, это очень сложный вопросъ. Думаете ли Вы, что все-таки необходимо ввести его, зная, что правительственный законопроектъ объ охранѣ близокъ къ осуществленію?

В. К. Лукомскій. Мнѣ кажется—нѣтъ.

А. А. Ростиславовъ. Не надо!

Предсѣдатель. Вопросъ этотъ настолько сложенъ, что рѣшить его сейчасъ невозможно, а законъ у насъ совсѣмъ вблизи, поэтому я и хотѣлъ бы этого не касаться. Согласны, господа? (Принято).

А. Я. Боравскій. Въ такомъ случаѣ позвольте доложить 3-й пунктъ: «Необходимо составить Комиссію для выработки проекта параллельныхъ музеевъ (живопись, скульптура и архитектура)».

А. А. Ростиславовъ. Это страшно громоздкая вещь, вѣдь у насъ нѣтъ музеевъ и для оригиналовъ, зачѣмъ же хлопотать о музеяхъ для копій—это было бы безплодно. Нужно, чтобы произведенія копировались, и чтобы каждый музей распорядился объ этомъ, но устраивать отдѣльный музей для коній, это вещь слишкомъ громоздкая. Мнѣ кажется, этотъ вопросъ слѣдуетъ снять.

А. Я. Боравскій. Въ музеяхъ копируется только то, что заказано, и много есть предметовъ, которые пропадаютъ.

Предсѣдатель. Не лучше ли просто предложить *обратить вниманіе на памятники въ музеяхъ, которые портятся и гибнутъ, и на необходимость исполненія копій съ нихъ.* (Принято).

А. Я. Боравскій. Слѣдующій вопросъ: «необходимо составить Комиссію, которая собрала бы данныя о картинахъ, требующихъ реставраціи или удаленія записи, въ храмахъ, музеяхъ и дворцахъ».

Предсѣдатель. Этого, я думаю, тоже не слѣдуетъ вносить, это частность и входитъ въ законъ—первый шагъ—это регистрація всего.

А. Я. Боравскій. Я имѣлъ въ виду то обстоятельство, что законъ не скоро будетъ введенъ въ жизнь.

Предсѣдатель. Позвольте по этому вопросу не выносить опредѣленнаго постановленія? (Принято).

А. Я. Боравскій. Слѣдующій тезисъ: «*Ходатайствовать объ основаніи спеціальнаго журнала реставраціи и консерваціи или спеціальнаго отдѣла въ одномъ изъ существующихъ*».

Предсѣдатель. Къ этому Отдѣлъ присоединяется, повидимому, единогласно? (Принято).

А. Я. Боравскій. «Слѣдующій тезисъ: «*Ходатайствовать объ установленіи книгъ реставраціи въ музеяхъ, въ которыя записывать подробно все, касающееся реставраціи каждаго отдѣльнаго произведенія искусства*».

Предсѣдатель. Это настоятельно необходимо, надо обратить вниманіе. (Принято единогласно).

А. Я. Боравскій. Затѣмъ послѣдній тезисъ: «*Высказать желательность учрежденія международныхъ Съѣздовъ консерваторовъ и реставраторовъ и соотвѣтствующихъ при нихъ выставокъ*».

Предсѣдатель. Это тоже желательно. (Принято). Позвольте считать нашу работу по докладу А. Я. Боравскаго законченной. Объявляю засѣданіе закрытымъ.

Засѣданіе 3 января 1912 г., днемъ.

Предсѣдатель: Графъ П. С. ШЕРЕМЕТЕВЪ.

1. Н. П. Пашковъ: «О преподаваніи иконописи въ иконописныхъ школахъ».—*2. И. Ф. Федоровъ*: «Къ вопросу о сохраненіи памятниковъ народнаго творчества въ Россіи».—*3. Н. М. Никифоровъ*: «Объ остяцкихъ орнаментахъ».—*4.* Письмо Проф. *Д. В. Айналова* по докладу *А. П. Эйснера*: «Объ охранѣ памятниковъ Закавказья».

О ПРЕПОДАВАНІИ ИКОНОПИСИ ВЪ ИКОНОПИСНЫХЪ ШКОЛАХЪ.

Н. П. ПАШКОВЪ.

Настало время, когда наша иконопись привлекаетъ къ себѣ многихъ и многихъ. Давно ли то время, когда на нашу иконопись смотрѣли, какъ на курьезъ, на уродство и кромѣ этого въ ней ничего не замѣчали и не хотѣли видѣть. Давно ли то тяжелое время, когда наши чудныя старыя иконы выносили изъ церквей; вдохновенныя старыя росписи замазывались и все это замѣнялось произведеніями академической живописи. И если приходилось помѣщать въ храмахъ новыя иконы и росписи, обязательно требовали того же академическаго, вѣрнѣе петербургскаго пошиба, какъ болѣе «художественнаго» и «красиваго», не замѣчая и не понимая той могучей красоты, которую скрываютъ въ себѣ наши древнія иконы.

Что же такое произошло? Почему такъ вдругъ открылись глаза у многихъ, не хотѣвшихъ раньше и слышать о нашей народной иконописи? Мода ли это, или искреннее увлеченіе! Я не буду на этомъ останавливаться, ибо это не входитъ въ задачу моего доклада, и скажу лишь одно: если это и мода, то и это слава Богу: я лично думаю, что въ этомъ увлеченіи есть большая доля искренности и того національнаго подъема, который сейчасъ царитъ у насъ въ обществѣ.

Цѣль моего доклада способствовать этому подъему увлеченія нашей иконописью введеніемъ преподаванія иконописи въ ея первоначальное русло въ нашу древнюю иконопись и возрожденіе ея при помощи школъ-мастерскихъ въ нѣдрахъ народнаго духа, на мѣстахъ занимающихся иконописью и въ монастыряхъ, какъ мужскихъ, такъ и женскихъ.

Все преподаваніе иконописи должно сводиться къ одному: выработать умѣлаго мастера иконописца, осмысленно чувствующаго и понимающаго не только главныя особенности древней и новой иконописи, но также и внутреннюю гармонію формъ, линій и красокъ въ иконописи.

Иконописецъ долженъ быть не только копіистомъ, но хотя бы и маленькимъ творцомъ и участвовать въ великомъ дѣлѣ созиданія и возрожденія нашей народной иконописи.

Путь къ тому только одинъ. Постоянная, усиленная работа надъ своими способностями, постоянное усовершенствованіе въ рисункѣ и воспитаніе въ той гармоніи красокъ, которую намъ даютъ наши древнія иконы. Отучить учениковъ прежде всего отъ окружающей современной пошлости въ пониманіи цвѣтовъ и красокъ, пріучить и заставить ихъ полюбить нашу древнюю икону, выучить рисовать, а не обводить на бумагѣ, безсмысленно копируя старые образцы, понять и воспринять условность въ рисункѣ и въ краскахъ, заставить ихъ почувствовать природу, претворить ее въ себѣ. Вложить себя, свое личное «я» въ твореніе рукъ своихъ. Когда вооруженные знаніемъ въ рисункѣ и воспитанные въ красочномъ отношеніи, они войдутъ въ жизнь, имъ трудно будетъ, даже несмотря на спросы со стороны заказчиковъ, отойти далеко въ сторону и въ уклоненіяхъ ихъ въ сторону спроса все-таки скажется ихъ воспитаніе на прекрасныхъ старыхъ образцахъ. Вѣдь самыя плохія, самыя дешевыя иконы древняго типа, все же обладаютъ нѣкоторымъ изяществомъ и въ нихъ сквозятъ иногда тѣ чудныя краски древней иконописи, и ихъ линіи все же носятъ на себѣ вкусъ и напоминаніе о совершенныхъ древнихъ формахъ.

Начала этого пути, конечно, надо искать въ народномъ творчествѣ, въ томъ наитіи свыше, гдѣ въ полуневѣдѣніи безсознательно творилъ народъ-ребенокъ свои великія произведенія, влагая всѣ свои сокровенные помыслы, и въ образахъ чудеснаго и божественнаго искалъ себѣ утѣшенія и радости.

Задачи иконописи—задачи сложныя, труденъ путь, по которому нужно идти, много наслоеній на немъ, иногда совершенно чуждыхъ духу и характеру иконописи, и приходится искать и допытываться того единаго и цѣльнаго, что плѣняетъ насъ и чаруетъ въ древней иконѣ.

Декоративность общаго впечатлѣнія, красота и какая-то напѣвность красокъ и линій вотъ элементы древней иконописи. Благодаря этому всему прощается и какъ-то не замѣчается уродливость формъ и непропорціональность фигуръ, зданій и пр., и все искупается тѣмъ цѣлымъ, что даетъ все въ общемъ.

Но, кромѣ чисто внѣшняго впечатлѣнія, велико то внутреннее, что притягиваетъ къ себѣ богомольца и такъ дѣйствуетъ проникновенно на его душу, до самой глубины религіознаго чувства, до вѣры въ чудо. Это стремленіе отрѣшиться отъ всего грубаго и чувственнаго, что есть въ природѣ человѣка, углубленіе въ самые сокровенные тайники духа, преклоненіе передъ Божествомъ, одухотворенность и чистота замысла и простота въ творчествѣ, безъ всякой вычурности. И все вылилось изъ нѣдръ души народной, ибо это творчество народное, соборное.

Главный недостатокъ современной иконописи—это отсутствіе внутренняго содержанія, бѣдность красокъ, воображенія и недостатокъ декоративности, какъ въ распланировкѣ фигуръ, такъ и въ самихъ линіяхъ фигуръ, одеждъ и обстановки. Потеряно чувство формы и красокъ, что такъ присуще древнимъ иконамъ, неумѣніе въ рисункѣ уйти въ стилизацію, погоня за натурализмомъ, реальностью, и при этомъ жалкій, безпомощный рисунокъ, сбитый, скомканный, если это иконопись въ духѣ современной византійско-фряжской или итальянской, грубый, дикій и какой-то топорный въ иконописи подъ древнюю новгородскую и тому подобную. Неумѣніе рисовать, не въ смыслѣ академической правильности въ рисункѣ, а какая-то далекость отъ того, что человѣкъ дѣлаетъ, неумѣніе понять и почувствовать самую иконопись, нелюбовь къ предмету изображаемому, какое-то механическое пережевываніе стараго, безъ всякаго проникновенія въ его душу, безъ выясненія его внутренняго содержанія. Надо научить учениковъ не слѣпо отдаваться заученной технической опытности, а осмысленно и въ нехолодной замкнутости приникать къ тому изображаемому, что и требуетъ прежде всего до извѣстной степени подвига. Въ нашъ холодный, разсудочный вѣкъ, при полномъ отрицаніи всего духовнаго, когда царствуетъ грубое и чувственное, всѣмъ, живущимъ запросами духа и религіи, такъ пріятно припасть къ тому живому источнику, что свидѣтельствуетъ о высшей жизни. И тѣмъ болѣе отъ человѣка, желающаго служить этой духовной религіозной культурѣ, требуется проникновеніе въ ея сущность, ея душу. Заставить другихъ повѣрить въ то, въ чемъ самъ видишь святость и въ чемъ ищешь успокоенія душевныхъ и художественныхъ волненій; для этого самому надо духомъ вознестись и приникнуть къ божеству. Ни одна икона, будь она самая совершенная по техникѣ и по богатству красокъ, не будетъ такъ привлекать къ себѣ сердца вѣрующихъ, какъ та, въ которой выльется вся пламенная душа, весь огонь человѣка, повѣрившаго въ свое творчество и слившагося съ нимъ въ своемъ молитвенномъ устремленіи.

Взять у народа то, что онъ такъ щедро разсыпалъ своей творческой рукою, его напѣвы, его думы, его вѣру и дополнить нашими знаніями, нашими опытами, и попытаться составить то цѣлое, о чемъ неустанно хотѣлось бы мечтать, дать этому народу то, чего не хватаетъ ему, воскресить въ немъ духъ старины, возродить душу его дѣдовъ; и съ умнымъ сознаніемъ пусть опять народное творчество оживетъ и заблеститъ. Вѣдь только въ нѣдрахъ народнаго духа и возможно возрожденіе того цѣннаго, что даетъ намъ прошлое; никогда одинокимъ, разобщеннымъ людямъ города, изломаннымъ и робкимъ, не возсоздать того великаго, могучаго въ иконописи, что по силамъ лишь только людямъ земли, людямъ природы.

В. С. Щербаковъ. Я бы хотѣлъ спросить, какъ намъ понять заключительную часть доклада, что мы должны дополнить нашими знаніями? Я не могу согласиться съ положеніями докладчика, такъ какъ считаю, что живопись, напр., Васнецова, хотя онъ общепризнанная величина, меня не удовлетворяетъ именно этимъ внесеніемъ своего знанія. Можетъ быть, вы сдѣлаете разъясненія?

Н. П. Пашковъ. Васнецовъ сказалъ въ исторіи иконъ все, что можно было сказать, но онъ ея передатель. Благодаря тому, что у Васнецова была другая подготовка, прошлое, оно-то и не дало ему создать того, о чемъ онъ мечталъ и чего хотѣлъ. Я думаю, что если мы дадимъ народу наше знаніе то народъ дастъ то, что хотѣлось бы видѣть въ этомъ письмѣ.

В. Т. Георгіевскій. Я очень благодаренъ за докладъ, такъ какъ онъ выражаетъ идеалы русской иконописи. Дѣйствительно, идеалы русской иконописи нужно имѣть въ виду иконописцу, который хочетъ посвятить свою дѣятельность этому предмету. Я глубоко сочувствую и благодарю г. Пашкова за его личную любовь къ искусству иконописанія.

Что касается практической постановки дѣла преподаванія иконописи, то я ждалъ, что Вы доложите объ этой сторонѣ дѣла: о томъ, какъ организовать преподаваніе, чтобы оно воспитало идеалистовъ иконописи?

Н. П. Пашковъ. На это очень трудно указать, потому что сейчасъ производятся только опыты въ этомъ направленіи въ нашихъ иконописныхъ мастерскихъ въ Москвѣ. Этими опытами мы идемъ къ тому, чтобы выяснить, хорошъ ли идеалъ, о которомъ я здѣсь говорю. Удастся ли это, вопросъ чрезвычайной важности. Я думалъ, что мнѣ здѣсь кто нибудь поможетъ въ этомъ рѣшеніи потому, что я не могу брать на себя лично отвѣтственности и говорить, что я нашелъ правильный путь. Идетъ вопросъ о томъ, нужно ли нашимъ иконописцамъ преподавать академическое рисованіе, въ смыслѣ рисунка, или можно будетъ остаться на томъ бездушномъ копированіи, какъ производилось раньше? На основаніи опыта одного года, могу сказать, что копированіе служитъ извѣстнымъ пособіемъ въ томъ смыслѣ, что когда ученикъ пишетъ икону, онъ не останавливается передъ многими трудностями. Можетъ быть, кто нибудь изъ присутствующихъ укажетъ другой способъ преподаванія?

Д. И. Ильченко. Здѣсь идетъ вопросъ о томъ, какова должна быть школа.

Въ 90-хъ годахъ въ Кіевѣ существовала спеціальная иконописная школа, теперь не имѣющая уже того облика, какъ прежде. Теперь ученики всецѣло воспитываются на подлинникахъ Нестерова и Васнецова, а въ то время система была такова: учились рисовать правильную фигуру, потомъ ученику предоставляли образцы Владимірскихъ и Новгородскихъ старинныхъ иконъ и онъ долженъ былъ учиться копировать старинные образцы, послѣ этого онъ переходилъ къ искусству Итальянской школы, копированію картинъ Эрмитажа, и когда достаточно усваивалъ тотъ или другой способъ, ему задавали самостоятельно написать красками икону. Я думаю, было бы желательно, чтобы и теперь иконописцевъ знакомили съ древнимъ письмомъ, а не только съ работами Нестерова и Васнецова.

В. С. Щербаковъ. Я бы хотѣлъ сказать по поводу школы иконописи именно объ анатомичности. Если посмотрѣть на нашу икону, въ ней именно вся прелесть въ томъ, что нѣтъ анатомичности, что она примитивна, какъ объ этомъ говорилъ князь Волконскій и тѣ, кто говорили послѣ него. Мы страдаемъ, устали отъ излишествъ, а когда мы подходимъ къ такой иконѣ, мы видимъ въ ней простоту. Можетъ быть, причина этой простоты другая? Можетъ быть, иконописецъ былъ неопытенъ? Я говорю о томъ, какую красоту мы видимъ въ современной иконѣ, именно красоту примитива, и если мы станемъ иконописца поправлять, мы не получимъ этой красоты. Если мы взглянемъ на вещь, въ которой сказывается вліяніе грамотности, то увидимъ, что тамъ все навьючено, все закончено, не на чемъ остановиться глазу. Мнѣ кажется, только примитивъ можетъ дать прелесть иконѣ и удовлетворить насъ, а ни въ коемъ случаѣ не анатомичность.

Д. И. Ильченко. Я долженъ сказать, что, наоборотъ, объ анатоміи и перспективѣ въ Кіевской школѣ совершенно не говорилось. Тамъ старались внушить ту простоту примитива, которую даютъ иконы.

Предсѣдатель. Можетъ быть, кто нибудь еще хочетъ высказаться? Я знаю, г. Маковскій интересовался этимъ вопросомъ.

А. В. Маковскій. Я очень мало работалъ въ этомъ Отдѣлѣ и, можетъ быть, буду не совсѣмъ справедливо судить, но мнѣ казалось бы, что о возвратѣ къ тому, что было, можно только говорить, но людей для осуществленія этого не осталось. Въ самомъ народѣ ихъ нѣтъ. Мнѣ казалось, можетъ быть, я ошибаюсь, что въ прежнее время иконы, которыми мы наслаждаемся, писались не иконописцами въ томъ смыслѣ, какъ это понимаютъ теперь. Теперешніе иконописцы просто ремесленники, а тогда это были художники. Въ XV—XVI в. не существовало другого искусства, кромѣ иконописнаго. Это все были брилліанты, которые блестѣли, какъ сейчасъ блестятъ Васнецовъ, Нестеровъ и др. Можно только пожелать, чтобы художники разрабатывали икону въ ея старомъ направленіи, а для того, чтобы вернуться къ этому, я даже не вижу, какія могутъ быть дороги.

Несомнѣнно, правъ мой предшественникъ, говоря, что у нихъ не было никакихъ знаній и можетъ быть, они отразили знаніе абсолютно. Можетъ быть отразили, а можетъ быть и нѣтъ. Я не знаю, какъ рѣшить этотъ вопросъ практически, я могу пожелать только одно: было бы чрезвычайно желательно, чтобы къ намъ пришли на помощь; чтобы было создано какое нибудь популярное руководство по исторіи живописи и ея техники. Я не знаю, есть ли такія руководства, но если ихъ нѣтъ, то объ изданіи ихъ слѣдуетъ ходатайствовать.

Вчера былъ здѣсь г. Прохоровъ, который хочетъ написать подобное руководство, и я думаю, что если такая техника попадетъ мнѣ въ руки, я, какъ художникъ, сумѣю ее использовать въ томъ направленіи, которое насъ интересуетъ.

Пойду далѣе. Мнѣ кажется, наша теперешняя техника чисто живописная (объ этомъ много говорили, напр., И. Е. Рѣпинъ, Д. І. Кипликъ) тоже мало извѣстна. Краски наши настолько мерзки, что мы не знаемъ, какъ и чѣмъ писать,—это нашъ больной вопросъ.

Мы переходимъ на акварель, на гуашь, на темперу, только бы отбояриться отъ масляныхъ красокъ. И вотъ интересно было бы узнать технику старинныхъ мастеровъ, краски которыхъ до сихъ поръ такъ ярки? Почему краски ихъ не измѣнились, почему онѣ такъ очаровательны по тону? Потому, что тамъ не было масляной живописи.

Желательно было бы имѣть по этому вопросу хотя бы краткое руководство.

В. С. Щербаковъ. Я хочу отвѣтить г. Маковскому. Онъ говоритъ, что нужно имѣть какое-то руководство, но мнѣ кажется, что знанія, какія сейчасъ преподаются въ мастерскихъ г. Киплика въ Академіи Художествъ, и суть именно тѣ знанія, какія нужны. Я былъ въ этой мастерской, изучилъ нѣкоторые отдѣлы, сдѣлалъ нѣсколько практическихъ работъ и пришелъ къ заключенію, что лишь посѣщеніе этой мастерской можетъ дать что нибудь цѣнное, но никакъ не учебникъ. Тутъ нужна практика. Затѣмъ я желалъ бы напомнить, что въ предыдущемъ засѣданіи было выражено пожеланіе учредить иконописную мастерскую.

Голоса. Религіозно-живописную.

В. С. Щербаковъ. Въ данномъ случаѣ цѣлесообразно пригласить въ такую мастерскую не такихъ живописцевъ, какъ Васнецовъ или Нестеровъ, а самаго простого иконописца, напр., какъ это дѣлается въ школѣ Поощренія Художествъ.

Предсѣдатель. Къ сожалѣнію, это не такъ просто, потому что то, что мы видимъ сейчасъ въ иконописи, это не то, что мы видимъ въ образцахъ нашей выставки. Теперь нѣтъ такого художника, который могъ бы передать всю красоту. То, что говорилъ г. Щербаковъ, почти неисполнимо, но если существуютъ какія нибудь старыя руководства въ лѣтописяхъ старыхъ соборовъ, ихъ слѣдовало бы откопать. Затѣмъ вопросъ о религіозномъ классѣ, можетъ быть, и его добавить?

Н. П. Пашковъ. Лучше всего, чтобы это сдѣлалъ Комитетъ попечительства о русской иконописи. Разъ онъ издаетъ различные сборники, онъ могъ бы издать маленькую брошюрку *о способахъ нашего древняго иконописанія.*

А. В. Маковскій. Вы говорили о мастерской г. Киплика, я ее не критиковалъ, но замѣтилъ только, что въ ней говорится о спасеніи красокъ, о темпера, но ни слова не говорится объ иконописной живописи. Тутъ много значитъ послѣдовательность труда, и я прошу дать эту послѣдовательность всѣмъ въ руки.

Предсѣдатель. Сейчасъ возбужденъ вопросъ о томъ, какъ дать возможность вернуться къ старой техникѣ живописи и высказано мнѣніе, что необходимо обратиться къ Комитету иконописи, чтобы онъ разработалъ и издалъ трудъ для общаго пользованія.

Голоса. И просить принять участіе въ этомъ дѣлѣ В. Т. Георгіевскаго.

В. Т. Георгіевскій. Такимъ образомъ, насколько я попялъ, вы желаете, чтобы въ иконописныхъ школахъ для лицъ, занимающихся иконописной живописью, было бы руководство древне-русскихъ иконописцевъ. Руководства эти, какъ извѣстно, называются иконописными подлинниками, которые дошли до насъ въ видѣ записокъ и самыя извѣстныя изъ нихъ это XVI вѣка. Изданы Юр. Дмитр. Филимоновымъ и И. Е. Забѣлинымъ.

Н. П. Пашковъ. Тамъ говорится только о техникѣ.

В. Т. Георгіевскій. Простите, если вы читали иконописный подлинникъ, то должны знать, что онъ раздѣляется на двѣ части: первая касается иконографіи, какъ писать святого, а вторая часть техническая, которая заключаетъ въ себѣ совѣты, какъ творить краски, золото, дѣлать левкасъ, какъ припарпвать, какъ чеканить, какъ накладывать краски, смѣшивать и т. п.

Г. Симони, петербургскій ученый, пишетъ изслѣдованіе о техникѣ древнихъ иконописцевъ. Онъ въ предисловіи къ своей книгѣ рѣшилъ издать выписки изъ этихъ подлинниковъ, какъ разъ все то, что касается технической части древнихъ иконописцевъ. Онъ взялъ самые древніе иконописные подлинники изъ Императорской Публичной библіотеки и Московской Румянцевской и Уваровской, досталъ сербскіе подлинники, сдѣлалъ сводку и издаетъ. Къ сожалѣнію, я долженъ сказать, что эта работа только въ началѣ и желательно, конечно, ее возможно расширить. Она напечатана на древне-славянскомъ языкѣ, старинымъ шрифтомъ и не всѣмъ доступна. Поэтому весьма желательно, чтобы иконописные подлинники были болѣе популярно изданы, что составитъ большое подспорье для нашихъ иконописныхъ школъ. Поэтому я съ удовольствіемъ принимаю заявленіе членовъ Съѣзда, чтобы отъ Съѣзда было возбуждено ходатайство о собраніи выписокъ изъ старыхъ подлинныхъ, какъ хорошее руководство для иконописныхъ школъ по техникѣ. Это мѣропріятіе было обсуждено въ Иконописномъ Комитетѣ, гдѣ постановили пригласить г. Симони и поручить ему изданіе лучшаго иконописнаго подлинника.

Предсѣдатель. Мнѣ кажется, вопросъ этотъ гораздо глубже.

Изученіе способа, какъ писали иконы въ старину, важно для всякой живописи, потому что, какъ здѣсь было указано, масляныя краски не удовлетворяютъ тѣмъ требованіямъ, которыя къ нимъ сейчасъ предъявляются. Достаточно посмотрѣть на произведенія иконописи старинной и сравнить съ произведеніями нашего времени. Слѣдовательно, если древній способъ будетъ найденъ, онъ будетъ имѣть громадное значеніе не только для иконописи, но и для всей современной живописи. Я долженъ напомнить два вчерашнихъ разговора: съ И. Е. Рѣпинымъ и М. В. Добужинскимъ. Рѣпинъ сказалъ, что иконопись мастерство и ремесло, а Добужинскій сказалъ: это такое великолѣпіе, что освѣщаетъ искусство по новому, мѣняетъ взгляды. То же самое сказалъ мнѣ и А. Н. Бенуа. Вотъ мнѣнія 3 художниковъ.

Слѣдовательно, это важно не только съ точки зрѣнія иконописи, но и съ точки зрѣнія живописи.

В. С. Щербаковъ. Желательно, чтобы въ руководство вошла и стѣнопись.

Предсѣдатель. Значитъ, поручается ходатайствовать предъ Иконописнымъ Комитетомъ о томъ, чтобы онъ позаботился въ скорѣйшемъ времени объ изданіи въ доступной формѣ и изящномъ изложеніи способовъ древней иконописи и стѣнописи по древне-русскимъ подлинникамъ. Значитъ принято единогласно?

В. Т. Георгіевскій. Я очень близко стою къ иконописнымъ школамъ, интересуюсь этимъ вопросомъ. Меня интересуетъ вопросъ, какъ Вы, какъ учитель иконописи, на основаніи вашихъ собственныхъ наблюденій, считаете лучшимъ поставить рисованіе въ иконописныхъ школахъ. Дѣло въ томъ, что рисованіе академическое научаетъ руку писать извѣстнымъ образомъ, а иконопись требуетъ развивать технику другого рода, т. е. иконописецъ долженъ развивать въ себѣ технику письма рисунка стильнаго, а не того, который дается въ Академіи съ натуры. Мнѣ много приходилось воевать съ художниками, которые стали было исправлять рисунки иконописцевъ, потому что тогда стиль совершенно пропадалъ. Возьмите, напр., египетскую живопись, я знаю, что египтяне прекрасно рисовали, но они никогда не рисовали такъ, какъ мы теперь рисуемъ,—у нихъ былъ свой стиль. Я говорилъ художникамъ: «господа, вы учите рисованію, академическому рисунку, съ гипса, съ натуры, всему тому, чему васъ учили, но предоставьте иконописцамъ учить учениковъ иконописи такъ, какъ ихъ учили ихъ дѣды и прадѣды, то есть, не забывайте ихъ стиля. Пусть они рисуютъ со всѣми стилистическими особенностями, которыя составляютъ сущность иконописи. Мнѣ хотѣлось бы слышать отъ васъ, правъ ли я, стоялъ ли я на вѣрной дорогѣ, такъ какъ, долженъ признаться, что художники-живописцы находили, что я не даю вносить никакаго улучшенія, а я боялся, что они уничтожатъ все достоинство русской иконописи, что составляетъ стиль ея.

Н. П. Пашковъ. То, что сказалъ В. Т. Георгіевскій, вполнѣ правильно, и онъ проводилъ въ своей школѣ то, къ чему хотѣлось бы стремиться, но несчастье нашей народной иконописи заключается въ томъ, что иконописцы пишутъ не для своего удовольствія, а по заказу публики, причемъ спросъ со стороны заказчиковъ почти постоянно идетъ въ разрѣзъ съ основными понятіями объ иконописи, Василій Тимофѣевичъ знаетъ, что, когда у нихъ въ школѣ приходится исполнять заказы, они сами часто отходятъ отъ принципа, положеннаго въ основу, кромѣ того, чтобы ученики, окончивъ школу и вступивъ въ жизнь, не потерялись,—необходимо научить ихъ всѣмъ этимъ академическимъ особенностямъ,—съ этимъ приходится считаться.

В. С. Щербаковъ. Я хочу сказать по поводу того, какъ примѣнять современныя наши знанія къ иконописи. Я работаю лично для себя по стѣнописи, изучаю XVI и XVII вѣка, и кажется, что способъ использованія нашихъ академическихъ знаній можетъ быть направленъ въ такое русло: вспомнимъ японцевъ, у нихъ есть 2 рода живописи. Во-первыхъ, изученіе натуры до мельчайшихъ подробностей, и изображеніе, напримѣръ, птицы такъ, чтобы у нея можно было разобрать каждое перышко, но написанное этимъ способомъ произведеніе они картиной не называютъ. А картиной они называютъ такое изображеніе, когда художники свое знаніе вкладываютъ въ 2—3 мазка, когда все знаніе, какое имѣетъ художникъ, сведено въ синтезъ однимъ ударомъ кисти. То же можетъ быть примѣняемо и у насъ: когда мы обладаемъ громаднымъ опытомъ и знаніями, мы, вѣроятно, также можемъ идти къ тому, что японцы называютъ картиной. Способъ преподаванія долженъ быть таковъ: изученіе натуры, а затѣмъ упрощеніе до минимума и тогда уже мы подойдемъ къ тому о чемъ вы говорите.

В. Т. Георгіевскій. Такимъ образомъ Собраніе пришло къ заключенію, что въ иконописныхъ школахъ нужно преподавать слѣдующіе предметы: техническое рисованіе, которое принято во всѣхъ рисовальныхъ школахъ, оно полезно и необходимо для умѣнія срисовывать и эта грамотность живописи необходима и для иконописца. Но рядомъ съ этимъ необходимо и преподаваніе стилевое, т. е. техника рисованія иконописнаго со всѣми стилистическими особенностями, которыя выработались въ

древне-русскихъ иконописныхъ мастерскихъ. Затѣмъ то, что вы сказали относительно требованія рынка, мнѣ казалось бы, что одно изъ главнѣйшихъ и важнѣйшихъ средствъ для борьбы съ вкусами рынка, это организація иконописныхъ артелей, чтобы ученики не поступали къ подрядчикамъ и хозяевамъ.

Предсѣдатель. Объ этомъ лучше не говорить, ибо этотъ вопросъ уже выясненъ и постановленіе сдѣлано.

В. Т. Георгіевскій. Я думаю, это одно изъ средствъ, которое обезопаситъ нашу иконопись—иначе иконописцы, кончая курсъ, поступаютъ къ подрядчикамъ и тѣ имъ говорятъ: «а, вы изъ иконописной школы, такъ вы ничего не знаете! мастеръ, покажи какъ надо писать иконы!» И ученика заставляютъ писать такъ, какъ это требуется для рынка.

А. В. Маковскій. Вы помните, когда г. Анисимовъ разбиралъ ходъ иконописи въ Россіи съ давнихъ поръ, онъ указывалъ, что на иконы, въ давнія времена существовала мода. Мнѣ кажется, тутъ самый коренной вопросъ кроется въ модѣ. Теперь мода на такой товаръ, что на него смотрѣть страшно. Какъ же можно бороться съ этой модой? Вотъ о чемъ нужно говорить. Если рынокъ требуетъ, съ этимъ не могутъ бороться никакія школы. Вы въ школѣ будете преподавать, чтобы работали по старымъ канонамъ, но мы единицы, а рынокъ требуетъ другого и, мнѣ кажется, нужно изыскать мѣры борьбы съ требованіями рынка. Можетъ быть, можно бороться чисто правительственными мѣрами. Я лично не нахожу выхода. А изъ того, что мы будемъ создавать школы, будутъ ли какія нибудь практическія послѣдствія, это еще вопросъ.

Предсѣдатель. Мнѣ кажется этотъ вопросъ находится въ тѣсной связи съ другими вопросами о томъ, какъ бороться съ рынкомъ? Мы слышали на Общемъ Собраніи большую рѣчь Сергѣя Сергѣевича Глаголя на ту же тему, насчетъ кустарной промышленности. Онъ предлагалъ извѣстныя мѣры. Онъ говорилъ, что нужно вернуться къ старому и вводить въ промыселъ отпечатокъ народнаго и мѣстнаго. Разъ это будетъ введено сверху,—а я думаю вся культура идетъ сверху,—то единственный способъ борьбы это возвращеніе къ старому, распространеніе путемъ заказовъ и изданій и воспитаніе вкуса въ обществѣ путемъ выставокъ. Нужно дѣйствовать тѣмъ силамъ, которыя понимаютъ дѣло.

А. В. Маковскій. Мнѣ помнится, что у насъ появились иконы на жестянкахъ. Потомъ говорили, что ихъ запретили, и я думаю, что подобныя вещи слѣдуетъ запрещать.

Предсѣдатель. Именно ихъ не запретили. Сунодъ отказалъ въ этомъ Комитету, такъ какъ въ каноническихъ правилахъ нѣтъ указаній, оправдывающихъ это запрещеніе.

Н. П. Пашковъ. Какъ одну изъ мѣръ борьбы, предлагаю учрежденіе иконописныхъ школъ при всѣхъ монастыряхъ, съ преподаваніемъ иконописанія по старымъ образцамъ. Разъ такое постановленіе будетъ сдѣлано Съѣздомъ, это подѣйствуетъ, именно въ томъ смыслѣ, что разъ Святѣйшій Сунодъ предложитъ это, игумены и игуменьи, волей-неволей, должны будутъ принять къ свѣдѣнію. Другая мѣра: здѣсь имѣется выставка иконописи, которую устроилъ Отдѣлъ «Русская старина и ея охрана». Она имѣетъ громаднѣйшее воспитательное значеніе по иконописи, хотя бы для Петербурга.

Въ Петербургѣ не видятъ иконъ; ихъ видятъ только любители въ Музеѣ Александра III, но большинство публики пробѣгаетъ мимо нихъ къ большимъ картинамъ. Академія, давъ пріютъ этимъ иконамъ, сдѣлала громадное дѣло и тѣмъ доказала, что Академія Художествъ ихъ не боится.

Если мы будемъ употреблять всѣ мѣры къ охранѣ нашей старины, того, что у насъ есть хорошаго, если будемъ поддерживать тотъ подъемъ, который замѣчается сейчасъ въ пользу русскаго національнаго искусства, это поможетъ воспитать народъ. Народъ не видитъ сейчасъ древнихъ образцовъ. Когда же вы ихъ ему покажете, возможно, что онъ посмотритъ на нихъ совсѣмъ другими глазами. И намъ онѣ казались прежде только темными досками, но когда мы ихъ увидѣли здѣсь послѣ очистки, онѣ заблистали передъ нами всѣми своими красками, и мы поняли, какая въ нихъ красота.

В. Т. Георгіевскій. Я вполнѣ присоединяюсь къ мнѣнію г. Пашкова относительно полезности ходатайства передъ Святѣйшимъ Сунодомъ о томъ, чтобы Сунодъ обратился къ монастырямъ съ цѣлью указанія образцовъ, которымъ они должны слѣдовать въ преподаваніи иконописи. Я бываю часто въ монастыряхъ по дѣламъ службы и вижу, какія иконы пишутъ монахини и какое громадное количество иконъ онѣ пишутъ, причемъ берутъ такіе образцы, которые никакого достоинства не имѣютъ. Поэтому обращеніе къ Святѣйшему Суноду, чтобы въ монастыряхъ иконы писались по старымъ русскимъ образцамъ, освященнымъ преданіемъ, мнѣ кажется, имѣло бы силу и доброе послѣдствіе.

Предсѣдатель. Угодно ли Собранію признать слѣдующее предложеніе Н. П. Пашкова о томъ, что «необходимо обратиться въ Святѣйшій Сунодъ, чтобы всюду въ монастыряхъ были заведены

школы и мастерскія, гдѣ бы преподаваніе иконописи велось по древне-русскимъ подлинникамъ и образцамъ». Угодно принять?

А. В. Маковскій. Можно сдѣлать маленькое добавленіе? «Для проведенія правильнаго пониманія и воспитанія истинно-художественнаго вкуса въ широкихъ кругахъ населенія».

Предсѣдатель. Господа, больше нѣтъ никакихъ опредѣленныхъ предложеній? Затѣмъ я дѣлаю предложеніе по поводу выставки, и желалъ бы выслушать ваше мнѣніе. Дѣло выставокъ очень хлопотливое и повторять ихъ часто, можетъ быть, не слѣдовало бы.

Н. П. Пашковъ. Не лучше ли дѣлать выставки въ разныхъ городахъ?

Предсѣдатель. Мнѣ именно желательно было бы знать, не признаетъ ли Отдѣлъ необходимымъ слѣдующую выставку сдѣлать въ Москвѣ?

Дѣло въ томъ, что во время нашихъ объѣздовъ, по дѣламъ выставки многіе москвичи, въ томъ числѣ В. М. Васнецовъ, говорили мнѣ, что съ удовольствіемъ дали бы свои лучшія иконы, какъ напр. «Николая Чудотворца», если бы выставка была въ Москвѣ. Итакъ, было бы желательно сдѣлать слѣдующую выставку въ ближайшемъ будущемъ въ Москвѣ, и для этого обратиться и войти въ сношеніе съ москвичами. Угодно принять? (*Голоса.* Да). Значитъ, принято! Перейдемъ теперь къ другимъ докладамъ, у насъ ихъ цѣлый рядъ. 1) Докладъ г. Суслова, г. Федорова «О народномъ творчествѣ», затѣмъ докладъ г. Георгіевскаго; г. Гидони желаетъ сказать нѣсколько словъ объ охраненіи памятниковъ въ Ковенской губерніи.

А. І. Гидони. Мнѣ приходится обратить вниманіе на то, что когда было предложено губернаторомъ указать на имѣющіеся къ охраненію памятники, Ковенская губернія ничѣмъ не отвѣтила, а между тѣмъ, по историческимъ даннымъ Западныя губерніи имѣютъ очень важное значеніе. Вѣдь тамъ происходило столкновеніе тевтонской культуры съ литовской и польской, тамъ же сохраняются слѣды пребыванія Наполеона, существуетъ, напримѣръ, домъ его. И хотя домъ этотъ, къ сожалѣнію, уже представляетъ самые незначительные остатки, тѣмъ не менѣе, историческая цѣнность его нисколько не уменьшилась. Фронтонъ разрушился, вставлены новыя окна, великолѣпныя нѣкогда двери теперь совершенно задѣланы. Надъ одной изъ дверей устроено что-то вродѣ холоднаго шкафа. Затѣмъ въ Ковенской губерніи есть еще опредѣленныя мѣста, которыя подлежали бы защитѣ и охранѣ, напримѣръ, Долина Мицкевича, и курганы, находящіеся по теченію рѣкъ Нѣмана и Невяжа, которые, кстати сказать, каждый годъ разрываются.

Назову еще памятникъ, поставленный въ честь 12-го года и имѣющій большое историческое значеніе. Памятникъ этотъ стоитъ противъ Городской Думы и нуждается въ охраненіи, такъ какъ онъ сильно разрушается, въ окнахъ выбиты стекла и т. д. Въ силу всего вышесказаннаго, я просилъ бы сегодня, въ виду важности каждаго конкретнаго пожеланія, касающагося памятниковъ старины, чтобы Отдѣлъ обратился къ Исполнительной Комиссіи Съѣзда съ выраженіемъ соотвѣтствующимъ властямъ Ковенской губерніи пожеланія о сохраненіи всѣхъ памятниковъ, которые находятся въ ея распоряженіи, и чтобы въ ближайшемъ будущемъ приступлено было къ сохраненію дома Наполеона и памятника Двѣнадцатаго года.

Предсѣдатель. Угодно ли Собранію согласиться, что необходимо возложить на будущую Исполнительную Комиссію порученіе о сношеніи съ властями Ковенской губерніи по поводу охраненія указанныхъ памятниковъ? (Принято). Теперь перейдемъ къ докладу г. Федорова.

.....

КЪ ВОПРОСУ О СОХРАНЕНІИ ПАМЯТНИКОВЪ НАРОДНАГО ТВОРЧЕСТВА ВЪ РОССІИ.

И. Ф. ФЕДОРОВЪ.

ля разрѣшенія этого очень сложнаго вопроса, каковымъ въ настоящее время является сохраненіе художественныхъ памятниковъ старины, необходимо, чтобы и число лицъ, сочувствующихъ и интересующихся искусствомъ прошлаго, было велико, въ противномъ случаѣ все останется по прежнему.

А для того, чтобы въ Россіи было возможно болѣе сочувствующихъ и интересующихся даннымъ вопросомъ, необходимо привлечь къ этому народному дѣлу наши молодыя силы страны, т. е. учащуюся молодежь, которая можетъ оказать не малую услугу дѣлу.

Черезъ школу нужно проводить въ жизнь этотъ вопросъ. Только школа можетъ съ юныхъ лѣтъ зародить и укрѣпить чувства любви и уваженія къ художественнымъ памятникамъ старины въ подростающихъ поколѣніяхъ.

Въ ней подростаютъ сотни и тысячи будущихъ художниковъ, архитекторовъ, скульпторовъ и художниковъ по другимъ искусствамъ и не только имъ, но и всѣмъ, обучающимся въ школѣ, необходимо развивать чувство прекраснаго.

Поэтому въ общеобразовательныхъ и профессіональныхъ школахъ долженъ быть введенъ *обязательный* курсъ исторіи искусствъ.

Въ сохраненіи старины должны быть заинтересованы и привлечены къ дружной работѣ всѣ школы: низшія, среднія и высшія.

Учащіеся могутъ принять активное участіе во время каникулъ, особенно лѣтнихъ, когда у нихъ имѣется болѣе свободнаго времени, часть котораго они могутъ посвятить на зарисовываніе и фотографированіе памятниковъ сохранившейся старины.

Въ этомъ направленіи должно быть составлено краткое руководство или указатель съ обозначеніемъ мѣстъ, богатыхъ памятниками старины, и предметовъ, интересныхъ въ художественномъ отношеніи по прикладнымъ искусствамъ.

Желательно, чтобы оно было иллюстрировано важнѣйшими памятниками архитектуры, живописи, скульптуры и проч. и доступно учащимся по цѣнѣ.

Для примѣра позволю себѣ привести здѣсь обращеніе о зарисовываніи и фотографированіи предметовъ старины къ учащимся Вятскаго сельско-хозяйственно-техническаго училища раздаваемое имъ каждый разъ при отъѣздѣ на каникулы.

«Нашъ сѣверъ вообще, а въ частности Вятская губернія, благодаря своей отдаленности отъ столицъ, хранитъ въ себѣ и по настоящее время старинный укладъ жизни со всѣми его нравами, обычаями и преданіями старины, о чемъ свидѣтельствуютъ намъ недавнія поѣздки собирателей народныхъ пѣсенъ, былинъ и сказаній: П. Рыбникова, А. Маркова и другихъ, и сообщенія извѣстныхъ художниковъ: И. Билибина, Н. Рериха и др. о томъ, что на сѣверѣ Россіи много еще сохранилось памятниковъ народнаго творчества въ постройкахъ церковной архитектуры и художественной работы предметовъ старины, употребляемыхъ въ домашнемъ обиходѣ.

Ни на минуту не сомнѣваясь, что и Вятскій край столь же богатъ памятниками старины, какъ и сосѣднія съ нимъ губерніи, онъ только ждетъ своихъ собирателей и любителей народнаго искусства; а ихъ-то, къ сожалѣнію, не находится.

Но кому же, какъ не вамъ, уроженцамъ этого края, прежде всѣхъ слѣдуетъ обратить на нихъ свое вниманіе и, поскольку представится возможнымъ, хотя бы зарисовать или сфотографировать сохранившіеся памятники и предметы старины.

Тѣмъ болѣе осуществить это предложеніе вамъ будетъ нетрудно, что на дняхъ вы разъѣзжаетесь на каникулы къ роднымъ и знакомымъ, по самымъ отдаленнымъ уголкамъ всей губерніи, гдѣ и встрѣтите, быть можетъ, много такихъ художественныхъ вещей, которыхъ не отыщетъ никогда самый страстный любитель и цѣнитель старины.

А какое важное значеніе будутъ имѣть для нашего искусства сдѣланные вами рисунки и наброски, вы и представить себѣ не можете! Сколько они дадутъ матеріала для изученія прошлаго нашей родины; какое множество новыхъ рисунковъ, мотивовъ, сюжетовъ, образцовъ и подборовъ новыхъ цвѣтовъ и красокъ, до того принужденныхъ лежать подъ спудомъ и не быть достояніемъ всей страны! Много новыхъ мыслей дадутъ они исторіку, а сколько новыхъ мотивовъ дадутъ художнику и многимъ другимъ, интересующимся народнымъ творчествомъ!

Быть можетъ, вы спасете не одинъ десятокъ художественныхъ вещей отъ продажи и уничтоженія (есть спеціальные скупщики старинныхъ вещей, подчасъ продающіе ихъ и за-границу). Если же впослѣдствіи вещь и не сохранится, то сохранится съ нея копія (рисунокъ или фотографія), по которому можно будетъ возстановить этотъ цѣнный памятникъ во всякое время, если бы онъ потребовался; въ противномъ случаѣ, когда она будетъ или продана, или брошена въ печь, какъ отслужившая свой вѣкъ, то все будетъ забыто и не оставитъ о себѣ никакого воспоминанія.

Очень желательно, чтобы не только вы сами заинтересовались, но заинтересовали бы и другихъ въ сохраненіи старинныхъ художественныхъ вещей, особенно ихъ владѣльцевъ.

Такимъ образомъ вы можете вызвать интересъ къ сохранившимся памятникамъ даже у такихъ лицъ, которыя раньше на нихъ не обращали ни малѣйшаго вниманія. Благодаря невѣжеству, масса памятниковъ у насъ, на Руси, погибла или находится въ состояніи разрушенія; время давно уже пришло и слѣдуетъ спѣшить, чтобы придти къ нимъ на помощь, иначе отъ нихъ не останется никакихъ слѣдовъ.

Изъ приведеннаго примѣрно ниже списка видно, какіе чаще всего встрѣчаются памятники и предметы старины, могущіе послужить вамъ оригиналами для срисовыванія и фотографированія:

Старинныя деревянныя и каменныя церкви.

Часовни, колокольни, входныя ворота въ ограду церкви, деревянные иконостасы, хоругви, аналои и вообще старинная церковная утварь.

Деревянные дома съ рѣзьбой; части ихъ.

Рѣзной конекъ крыши, рѣзныя окна съ наличниками, слуховыя окна, вышки и крыльца, ворота, на нихъ желѣзныя петли и рѣзьба, калитки, тоже съ рѣзьбой и кольцами, замѣняющими скобы.

Въ избахъ.

Старинныя божницы, столы рѣзные, скамейки тоже, деревянные жбаны (ковши), вальки рѣзные, прялки —тоже, шкатулки, шкафчики, коромысла, деревянные раскрашенныя ведра, узоры скатертей, концы полотенецъ, кружева и т. п.

Старинаго покроя женскіе сарафаны, кокошники (головные уборы), верхняя одежда и проч.

Мужская одежда.

Армяки, тулупы, поддевки, а особенно разнообразныя и интересныя формы шапокъ.

Глиняная посуда.

Кувшины различныхъ формъ, тарелки, корчаги, чугуны, бочки и проч.

Рѣзныя и раскрашенныя сани, колымаги (тарантасы) и другіе экипажи.

Конская сбруя со старинными мѣдными бляхами и подвѣсками.

Рѣзныя раскрашенныя дуги.

Замѣчательныя вещи встрѣчаются у старообрядцевъ, какъ напр., старинныя писанныя и печатныя книги, съ рисованными въ нихъ заставками и различными концовками и многіе другіе предметы.

У инородцевъ очень интересны ихъ костюмы и предметы поклоненія (статуэтки идоловъ) и проч.

Представленныя вами послѣ каникулъ работы положатъ начало коллекціи рисунковъ русской старины при училищѣ, которая со временемъ можетъ превратиться въ небольшой музей; если съ энергіей и любовію отнесетесь къ сему предложенію, то можно надѣяться, что вмѣстѣ съ рисунками

увидимъ, быть можетъ, въ нашей коллекціи и самыя вещи, принесенныя въ даръ училищу или свои собственныя, или же кѣмъ либо пожертвованныя.

Впослѣдствіи изъ собранныхъ набросковъ и рисунковъ старины предполагается устроить выставку для ознакомленія широкихъ круговъ общества.

Если вы гдѣ нибудь случайно увидѣли какой либо заинтересовавшій васъ предметъ мимоходомъ, который ни зарисовать, ни сфотографировать не представляется возможнымъ, въ такомъ случаѣ его слѣдуетъ записать, что именно видѣли, что въ немъ нашли достойнымъ вниманія, и подробный адресъ: въ какой деревнѣ или селѣ, уѣздѣ и губерніи и у кого, имя, отчество и фамилію владѣльца, число, мѣсяцъ и годъ, а также и свою подпись [1]).

Способъ передачи рисунка на бумагу стѣснять васъ не долженъ, каждый можетъ сдѣлать такъ, какъ ему желательно и чѣмъ ему болѣе всего удобнѣе, въ проэкціи или въ перспективѣ и подъ любымъ угломъ; зарисовывать или одинъ контуръ простымъ карандашемъ, или, съ показаніемъ свѣта и тѣни, карандашемъ, углемъ, акварелью, цвѣтными карандашами и проч., однимъ словомъ, какъ хотите и чѣмъ хотите.

Желая вамъ полнаго успѣха, я надѣюсь, что вы отнесетесь къ предложенному мною совершенно серьезно и не откажетесь выполнить это съ любовью на пользу и процвѣтаніе нашего роднаго искусства, удѣливъ этому свободные часы».

И. Ф. Федоровъ. Я позволю себѣ замѣтить, что эти работы въ нашемъ училищѣ существуютъ и практикуются. За 2 года я получилъ много рисунковъ и даже вещей, но, къ сожалѣнію, не могу ихъ показать, такъ какъ работы нашихъ учениковъ были присланы на конкурсъ въ Академію и отдѣльно ихъ не выдаютъ. (Аплодисменты).

Предсѣдатель. Вы предложеній не дѣлаете? Можетъ быть, вы предложите, чтобы и другіе учителя устраивали такія же занятія?

В. С. Щербаковъ. Почему этотъ докладъ попалъ въ нашъ Отдѣлъ?

Предсѣдатель. Практическій выводъ самъ напрашивается, но докладъ этотъ скорѣе относится къ педагогическому Отдѣлу и тамъ онъ былъ бы болѣе интересенъ. Нашъ Отдѣлъ его выслушалъ, но полагаетъ, что его слѣдуетъ обсудить въ Отдѣлѣ педагогическомъ. По существу мы присоединяемся къ нему. Затѣмъ г. Никифоровъ желаетъ сдѣлать краткое заявленіе и показать нѣкоторые рисунки древняго строительства у остяковъ. Угодно господа?

Голоса. Пожалуйста!

.....

ОБЪ ОСТЯЦКИХЪ ОРНАМЕНТАХЪ.

Н. М. НИКИФОРОВЪ.

сть за горами Уральскими страна Югорская. Страна большая, малоизслѣдованная — Сибирь. Своими сказочными богатствами привлекала она къ себѣ. И за Ермакомъ тянулись вольные и невольные переселенцы. Дрогнула дѣвственная грудь Сибири подъ сохой...

Зашумѣла, застонала тайга... Загремѣли по дорогамъ цѣпи. Воздухъ прорѣзалъ звукъ паровознаго свистка. Взбороздили холодныя воды рѣкъ пароходы.

Изумленно смотрѣли люди и звѣри на чудовища, такъ смѣло вторгнувшіеся въ ихъ владѣнія... Пришла «русская культура». И вотъ, подъ вліяніемъ этой культуры, Сибирь понемногу стала терять свою самобытность. Это съ особенной яркостью стало замѣтно въ послѣдніе годы.

Бродя по Сибири съ сѣвера на югъ, съ востока на западъ, я наблюдалъ вездѣ печальное явленіе— стремленіе инородцевъ къ руссофикаціи.

---

[1]) Представленныя свѣдѣнія о мѣстонахожденіи того или иного памятника, интереснаго въ художественномъ отношеніи, будутъ сообщаться Вятскому Художественному Кружку, какъ учрежденію, поставившему себѣ въ ряду своихъ цѣлей и охрану памятниковъ старины въ губерніи.

Я думаю, будетъ умѣстнымъ сказать на Всероссійскомъ Съѣздѣ Художниковъ, какъ гибнутъ этнографическіе костюмы, орнаменты, предметы религіознаго культа.

Начну съ сѣвера. Причина первенства сѣвера слѣдующая. По берегамъ р.р. Иртыша, Оби, нижняго теченія ихъ размножился народъ остяки.

Остяки—это единоплеменники голубоглазыхъ финновъ. Они ближе стоятъ къ исторіи Россіи и, кромѣ того, есть что-то общее въ орнаментахъ остяковъ и орнаментахъ нашего крайняго сѣвера. Вторая причина—это мое посѣщеніе въ 1908 году Цингалинскихъ остяцкихъ юртъ. Впечатлѣнія отъ этого посѣщенія и побудили прочитать мое сообщеніе.

Такъ гибнутъ остяки. Роднятся съ русскими, нивеллируются и скоро совсѣмъ не станетъ ихъ. Уныло развѣваются въ заповѣдныхъ рощахъ лопашинки. Гніютъ на холмахъ и добрые и злые боги, нѣтъ у ногъ ихъ ни жертвъ, ни приношеній. Остяки избрали другого бога, немилостиваго—«водку» и поклоняются ему. А жрецы его, русскіе промышленники, нещадно эксплоатируютъ населеніе, и гибнетъ заунывная пѣсня сѣверныхъ остяковъ. Гибнетъ мѣховая одежда съ характернымъ мозаичнымъ рисункомъ. Пропадаютъ одежды изъ халата, сдѣланнаго изъ крапивы съ красивымъ орнаментомъ, вышитымъ шерстью, изящныя бисерныя вышивки, ножи, луки—все отбирается промышленниками за глотокъ водки, на «показъ» женамъ и ребятишкамъ на игрушки. И теперь остяцкія женщины изготовляютъ вышивки зимой, чтобы весной сбывать ихъ...

И ждетъ этотъ удивительно добрый и честный народъ чуткаго художника, который закрѣпилъ бы ихъ жизнь на полотнѣ, пока еще въ глухихъ урманахъ тлѣетъ интересная жизнь, подъ сѣнью вѣковыхъ кедровъ, куда еще не проникала нога русскаго.

Аналогичный упадокъ замѣчается и у другихъ сѣверныхъ народовъ—самоѣдовъ, на устьѣ Оби; у якутовъ—на Ленѣ, у тунгузовъ—на Енисеѣ.

И вездѣ причиной является русскій озвѣрѣлый промышленникъ. Охраняется культъ только въ глубинѣ лѣсовъ и болотъ. Но, гдѣ раньше проходилъ только пытливый инородецъ, теперь рубятся просѣки и, такимъ образомъ, плотнѣе стягивается кольцо разрушенія и все труднѣе становится выходъ изъ него. Поднявшись къ верховью Енисея, вы попадаете въ древнюю Абаканскую степь. Обитатели ея—минусинскіе татары, уже обрусѣвшіе, и которые не только потеряли типичный татарскій покрой, но и языкъ.

Типичной одеждой осталась только зимняя, да одежда женщинъ. Но сама степь богата памятниками, цѣнными для исторіи культуры. Большіе курганы, могильники одиночники съ невѣдомыми надписями, цѣлыя кладбища, каменныя бабы. При раскопкахъ были найдены чудскія вещи.

О чуди я не мало слышалъ легендарныхъ разсказовъ въ разныхъ деревняхъ, напр., въ деревнѣ Бѣлобородовой, находящейся въ 7 верстахъ отъ Томска. Тамъ на обрывѣ надъ рѣкою Томью, въ березовой рощѣ, попадаются огромные костяки. Тутъ чудь бѣлоглазая жила, говорятъ старики.

Хотя много собрано матеріала въ Минусинскій музей, но много еще лежитъ невѣдомаго въ Абаканской степи. А время идетъ, размываются, сравниваются съ землей курганы, исчезаютъ письмена на могильникахъ, этихъ ключахъ къ далекому прошлому.

Не менѣе древнимъ, чѣмъ Сагайская степь, является и Киргизскій край. И тамъ, гдѣ бродилъ вольный киргизъ со своими безчисленными стадами, работаютъ американскія сѣнокосилки, а корабль пустыни—верблюдъ запряженъ въ телѣгу. Киргизы бѣднѣютъ, идутъ въ работники. Богатые осѣдаютъ въ горахъ. Кочевники заводятся самоваромъ, швейной машиной. Традиціонную кошму, ковры «Сермакъ» замѣняютъ фабричныя дорожки. Затѣйливыя широкія браслеты, кольца изъ китайскаго серебра съ богатой восточной орнаментаціей, охотно мѣняютъ на подѣлушки фабричной работы. Но все же еще живъ духъ этого кочевого народа, и любитъ онъ украсить орнаментомъ и поясъ съ «пшакомъ» ножикомъ, и сбрую коня серебряными насѣчками, и есть еще искусники кузнецы (встрѣчалъ ихъ въ Зайсанской степи). Дѣлаютъ они хитрые узоры на пластинкахъ серебра. И вырѣзаютъ «ою» рисунки на юрты дѣвушки и женщины, обматываютъ солому шерстью, устраиваютъ «чіи»—ширмы съ мозаичнымъ рисункомъ.

Такова теперь жизнь въ Киргизскомъ краѣ. Но какъ она интересна была въ доисторическія времена! Слѣды пребыванія первобытнаго человѣка найдены во многихъ мѣстахъ: наконечники стрѣлъ, удила, стремена. Много осталось памятниковъ культа. Народъ заботился о погребеніи умершихъ и устраивалъ склепы и прочные памятники. Сохранились остатки городовъ курганныхъ, монастырей буддійскихъ. Такъ, напр., недалеко отъ г. Усть-Каменогорска, въ восьми верстахъ отъ Китайской границы, по Черному Иртышу, на плоскогоріи Аму-Тасѣ, расположились могилы народа монгольскаго происхожденія джунгаровъ. Могилы расположились или отдѣльно стоящими на плоскогоріи, или разбросались группами по склону, и, наконецъ, у подножія образовалось цѣлое кладбище. Одинъ изъ

типовъ могилы таковъ: въ прямоугольникѣ, связанномъ изъ бревенъ въ видѣ клѣтки, наложены огромныя глыбы краснаго песчаника. Другой типъ имѣетъ видъ шатровой крыши, рубленой изъ тополеваго лѣса. Сухой климатъ сохранилъ эти древности.

Подобныя же могилы сохранились и на увалѣ Джайдебитъ, съ той лишь разницею, что, за неимѣніемъ лѣса, песчаникъ наваленъ безпорядочной кучею. Одна могила развалилась и можно было разглядѣть короткій склепъ. Рядомъ съ джунгарскими могилами ютятся современныя киргизскія, поражающія своими размѣрами; и матеріалъ, изъ котораго онѣ сдѣланы, такъ наз. саманъ, гармонируетъ съ общимъ колоритомъ. Такъ, послѣ жизни, кочевники пытаются воздвигнуть себѣ жилище—чѣмъ богаче человѣкъ, тѣмъ больше.

Еще больше сохранили индивидуальности алтайскіе инородцы. Алтай—это по природѣ вторая Швейцарія, но нѣтъ въ немъ культуры, нѣтъ желѣзныхъ дорогъ, курортовъ. Но я видѣлъ, какъ стремятся туда туристы англичане, и является увѣренность, что будетъ гремѣть музыка и тамъ, гдѣ носится заунывное пѣніе алтайца. Музыка Алтая записана Анохинымъ. На Алтаѣ живетъ художникъ Гуркинъ, который и запечатлѣваетъ моменты изъ жизни алтайцевъ полухристіанъ.

Но чуютъ добычу отъ многочисленныхъ дачниковъ алтайцы. И корыстно становится ихъ сердце.

Когда же темной ночью, при свѣтѣ костра, камъ заколотитъ въ свой бубенъ и понесутся заунывныя заклинанія и раздастся пронзительный свистъ, чувствуютъ и алтайцы, и дачники, что есть что-то непонятное, мистическое. И алтайцы счастливы, что сохранили они еще свою самобытность.

Интересна Сибирь также и тѣмъ, что сохранились въ ней памятники и русскаго зодчества. Какъ красивы церкви въ Тобольскѣ! Но, кажется, эти памятники часто реставрируются варварски, а то и совсѣмъ рушатся или разбираются, какъ башни. Въ Тюмени, Енисейскѣ, Томскѣ, Красноярскѣ сколько интересныхъ памятниковъ русскаго зодчества!

А деревянное зодчество въ скитахъ киржаковъ (старовѣровъ)! Только теперь, послѣ изданія русскаго искусства Грабаря, мы стали любить наше національное зодчество. И спасибо ему, что открылъ наши глаза и помогъ увидѣть тѣ жемчужины, которыя мы же замели соромъ.

Эстетическая жизнь въ Сибири, хотя и медленно, все же развивается, за олеографіей пошла геліогравюра, а за ней и картина. Но нужно дать направленіе, въ которомъ слѣдуетъ развиваться. И это легче сдѣлать теперь, пока еще искусство находится въ зачаточномъ состояніи.

Хотѣлось бы, чтобы на Сибирь обратили вниманіе наши художники. Сколько простора тамъ! Сколько историческихъ мѣстъ, типовъ! Недаромъ Суриковъ бралъ свои типы изъ Сибири: старожилы сибиряки—типичные русскіе. И вотъ, какъ ни огромна Сибирь, между тѣмъ, только въ Томскѣ, да и то въ прошломъ году съ большими трудами, образовалась школа живописи. Скромно трудятся тамъ: нѣтъ средствъ. И надо придти на помощь къ нимъ, къ этимъ труженикамъ.

Огромное значеніе имѣетъ работа создать первую сознательную школу, насадительницу искусства въ Сибири.

А сколько еще сырого матеріала лежитъ въ архивахъ церквей, музеяхъ. Слѣдуетъ собрать и издать, и это будетъ огромный вкладъ въ науку.

Вотъ остяцкіе орнаменты. Я бы хотѣлъ просить о поддержаніи Джунгарскихъ памятниковъ.

Предсѣдатель. Разъ докладъ прочитанъ, можетъ быть, Собраніе согласится поддержать его и съ точки зрѣнія нашего Отдѣла, потому что Общее Собраніе будетъ разсматривать предложеніе, поданное 2-мя секціями. Второе: о необходимости обратить особенное вниманіе на памятники художественной старины въ Сибири.

Нѣкоторые члены спрашивали, какъ мы понимаемъ вопросъ, въ какомъ смыслѣ; что это, только великорусскіе или всей Имперіи? Я полагаю, что всей Имперіи. Позвольте мнѣ въ дополненіе того, что было здѣсь сказано по этому вопросу, прочесть заявленіе проф. *Д. В. Айналова:*

«Въ засѣданіи Отдѣла «Вопросы исторіи искусствъ и эстетики» 2-го января 1912 г. былъ заслушанъ важный докладъ А. П. Эйсснера *«Памятники старины юго-западнаго Закавказья»—монастыри и храмы».*

Авторъ доклада указалъ на постепенный упадокъ многихъ храмовъ, еще стоящихъ на поверхности земли; на гибель другихъ, превращающихся въ груды развалинъ; на гибель и порчу украшающей ихъ древней историческаго значенія живописи, доступной еще взору путешественника, ученаго и археолога.

Отдѣлъ «Вопросы исторіи искусства и эстетики», находя крайне важнымъ указанія автора доклада на печальное положеніе множества памятниковъ юго-западнаго Закавказья и не имѣя компе-

тенціи сдѣлать надлежащее постановленіе о мѣрахъ къ сохраненію ихъ, обращается къ Вашему Сіятельству съ ходатайствомъ о введеніи въ область интересовъ Вашей секціи также и памятниковъ западнаго Закавказья и о принятіи опредѣленныхъ рѣшеній относительно тезисовъ автора, прилагаемыхъ при семъ.

Тезисы къ докладу А. П. Эйсснера.

Монастыри и храмы юго-западнаго Закавказья. Древнія одежды по династическимъ фрескамъ.

Охрана тлѣющихъ памятниковъ особенно необходима, и если невозможно предохранить ихъ отъ разрушенія, то неотложно необходимо изыскать средства для собранія снимковъ и копій съ живописи, родственной по религіи окраины. Необходимо организовать «Комиссію по сохраненію *тлѣющихъ* памятниковъ старины», которая разсматривала бы спѣшность командировки въ мѣста нахожденія особо важныхъ памятниковъ, приходящихъ къ разрушенію, и состояла бы изъ художниковъ, живописцевъ, спеціалистовъ по живописной техникѣ и археологовъ».

Мнѣ кажется все, что касается сохраненія памятниковъ юго-западнаго Кавказа, входитъ въ нашъ Отдѣлъ. Угодно, господа, присоединиться къ мнѣнію проф. Айналова и возбудить вышеуказанное ходатайство? (Принято). Теперь, господа, у насъ докладовъ нѣтъ, такъ какъ доклады В. В. Суслова и Н. Е. Макаренко будутъ прочтены завтра. А затѣмъ угодно-ли считать, господа, что докладъ г. Георгіевскаго состоялся въ публичномъ засѣданіи на выставкѣ? (*Голоса.* Согласны). Позвольте закончить на сегодня засѣданіе, а завтра начнемъ въ $10^1/_2$ ч. прямо съ доклада В. В. Суслова. (Апплодисменты).

Засѣданіе 4-го января 1912 г., утромъ.

Предсѣдатель: Графъ П. С. ШЕРЕМЕТЕВЪ.

1. А. А. Карелинъ: «Глава изъ исторіи оффиціальной православной церковной гравюры».—*2. Проф. В. В. Сусловъ:* «О художественно-археологическихъ вопросахъ».—*3. А. Я Боравскій:* «Объ охранѣ произведеній искусства». (Дополненіе).

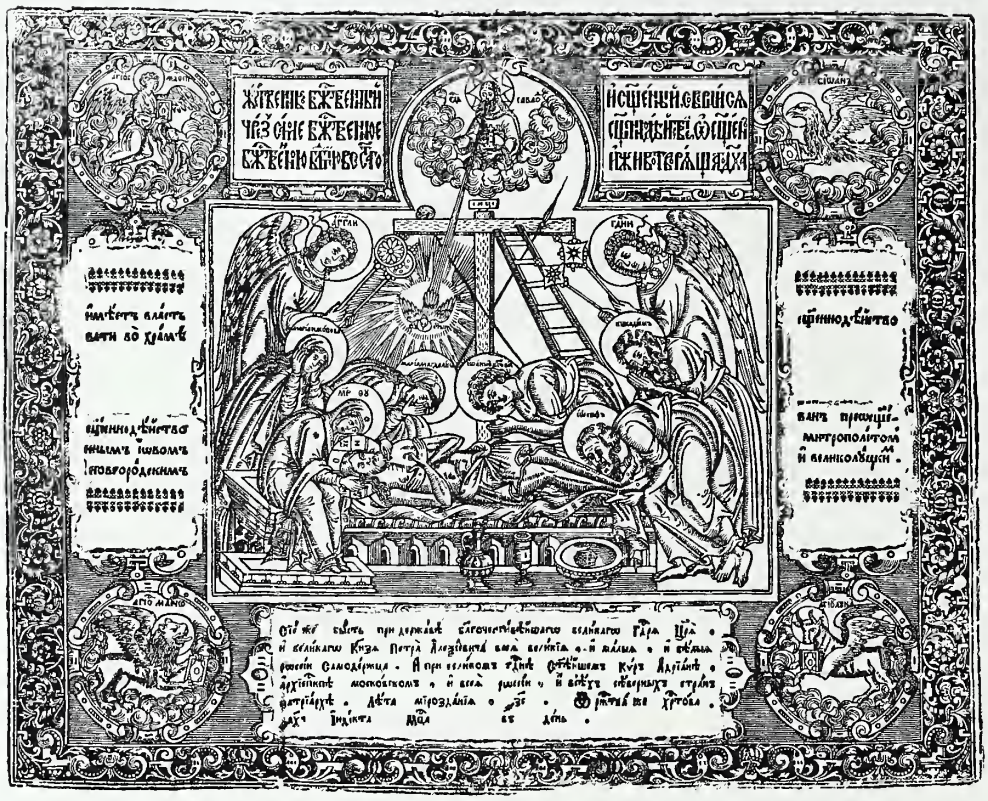
ГЛАВА ИЗЪ ИСТОРІИ ОФФИЦІАЛЬНОЙ ПРАВОСЛАВНОЙ ЦЕРКОВНОЙ ГРАВЮРЫ.

А. А. КАРЕЛИНЪ.

озволю себѣ прочесть главу изъ исторіи,—всего $^1/_8$ листочка. Рѣчь идетъ объ оффиціальной гравюрѣ антиминса,—о той гравюрѣ, которая раздается нашимъ Сѵнодомъ по церквамъ и представляетъ изъ себя единственную оффиціальную гравюру. Мнѣ хотѣлось бы обратить ваше вниманіе на то, что въ антиминсахъ замѣчается съ теченіемъ времени переходность характера начертанія. Въ первые годы царствованія Михаила Ѳеодоровича антиминсы переходятъ отъ типа православнаго характера къ болѣе западному типу изображеній. Въ послѣдующее время, во всѣ 15 царствованій, Св. Сѵнодъ давалъ антиминсамъ нежелательный характеръ, въ смыслѣ иконо-образовательномъ. Я принесъ сюда съ собой антиминсъ, чтобы показать вамъ, причемъ замѣчу, что мощи изъ нихъ вынуты. Вотъ этотъ антиминсъ времени Ѳеодора Алексѣевича. Въ его эпоху всѣ они были совершенно такого же характера. Въ самой серединѣ начертано Греко-Византійское изображеніе, т. е. совершенно грекороссійскаго типа иконографіи. Я не буду докладывать, кто ихъ изображалъ,—это исторія слишкомъ длинная,—объ этомъ можно прочитать въ спеціальныхъ трудахъ. Я позволю себѣ только обратить ваше вниманіе на то, что дальнѣйшій ходъ характера нашихъ антиминсовъ гнулся все больше и больше въ западничество и вотъ вы видите, что антиминсы, времени уже Петра Великаго средняго и послѣдняго періодовъ, ничего не имѣютъ общаго съ нашимъ исконнымъ иконописаніемъ. Если вы взглянете на очень богатый антиминсъ Елизаветы Петровны, гдѣ середина доски передѣлана уже въ царствованіе Анны Іоанновны, то тамъ вы увидите удивительно художественное исполненіе только орнамента, но не священныхъ изображеній. Они представляютъ собою иконописное уродство и рисунокъ

Рукописный антиминсъ 1654 г., одного изъ типовъ допечатныхъ антиминсовъ: съ подобными начертаніями и съ изображеніями первой Московской печати съ изображеніемъ положенія Тѣла Господня во Гробъ.

Первый печатный въ Москвѣ антиминсъ, съ изображеніемъ положенія Тѣла Господня во Гробъ; можно полагать, былъ освящёнъ при царѣ Алексѣѣ Михайловичѣ между 1664-мъ и 1682-мъ г.г. Антиминсы съ этимъ рисункомъ могли существовать и ранѣе 1662 и 1659 г.г.



Антиминсъ до «фряжскаго» типа, первыхъ годовъ царствованія царя Петра Алексѣевича.

Антиминсъ царствованія Императрицы Анны Іоанновны. Середина, вѣроятно, печатана съ гравированной доски второй половины царствованія Петра I, «фряжскаго типа». Печатанъ съ 5 досокъ. Изображенія, окружающія середину антиминса, типа упадочной католической религіозной живописи.

Антиминсъ царствованія Анны Іоанновны. Обрамленіе, съ изображеніями въ медальонахъ, рамки вокругъ Евангелистовъ—типично западническаго характера. Фигуры—очень упадочнаго «фряжскаго» характера.

Антиминсъ царствованія Императрицы Елизаветы Петровны. Середина—повтореніе гравюры «фряжскихъ» антиминсовъ времени Петра I Всё обрамленіе, Евангелисты и эмблемы—типичнаго католическаго характера религіозной живописи.

Антиминсъ съ рисунка Еліаса Гриммель, гравированный Ив. Соколовымъ.
Типичный образецъ не греко-православнаго иконнаго изображенія.

Одинъ изъ крайне неудовлетворительныхъ въ художественно-иконографическомъ отношеніи антиминсовъ царствованія Императора Николая I.

Современный антиминсъ, относительно характера начертанія котораго состоялось постановленіе настоящаго Съѣзда. Рисунокъ составленъ академикомъ Солнцевымъ и гравированъ на стальной доскѣ Афанасьевымъ.

серафимовъ совершенно неправильнаго типа. Вотъ антиминсъ Петра II, — это чисто западный католическій стиль. Затѣмъ рисунокъ антиминсовъ улучшался и ухудшался, напр., при Павлѣ Петровичѣ можно видѣть еще красоту, хотя совершенно не православную. Но не угодно ли взглянуть на этотъ ужасъ, исполненный при Николаѣ Павловичѣ—рамки возмутительныя,—«левы» невозможные—отвратительное изображеніе положенія въ гробъ. Надо замѣтить такой курьезъ, что именно царствованіе Николая Павловича и Александра I отличались обиліемъ такихъ досокъ, ужасныхъ по своему безобразію. Вотъ еще Павловскій антиминсъ, — тутъ тоже ужасающее безобразіе. Рядомъ съ этими антиминсами работы Екатерининской эпохи представляютъ совершенно другой интересъ. Екатерининская эпоха считается самой интересной по красотѣ антиминсовъ, какъ напр., извѣстный черный антиминсъ работы братьевъ Гриммель. Интереснъ рядъ антиминсовъ ея эпохи въ разноцвѣтныхъ тонахъ гравюры. Такихъ, какъ этотъ, существуетъ только два антиминса,—одинъ находится въ Кіевѣ, а другой въ Александро-Невской лаврѣ. Вотъ единственный антиминсъ, напечатанный цвѣтными красками. Я долженъ вамъ сказать, что всѣхъ разныхъ печатныхъ досокъ имѣется 84. Вотъ еще интересная доска, сдѣланная у Демидова въ Сибири, довольно слабоватая. Вотъ еще одна изъ многочисленныхъ гравюръ антиминсовъ Николая Павловича. Почему-то ту же гравюру повторяли черезъ царствованіе. Эти 3 гравюры Петербургскія, того же рисунка, очень интересныя по анти-иконности. И вотъ, наконецъ, тотъ ужасъ, который печатается и продается въ царствованіе Александра II, Александра III и Николая II. Посмотрите на это вопіющее иконописное безобразіе. Какой это ужасъ въ сравненіи съ художественными образчиками антиминсовъ, печатанныхъ 300 лѣтъ назадъ.

Антиминсы, со времени ихъ печатанія съ изображеніемъ «Положенія во гробъ» и св.св. евангелистовъ, являются единственными *оффиціальными* церковными образцами начертанія священныхъ изображеній. Они печатаются при Св. Сунодѣ и разсылаются по церквамъ. Отсюда ясно, что настоятели церквей получаютъ, въ видѣ антиминсовъ, *какъ бы указаніе на желательный типъ иконнаго изображенія.* Между тѣмъ, изъ просмотрѣнныхъ нами изображеній антиминсовъ очевидно, что священныя изображенія, на нихъ отпечатанныя за періодъ съ половины царствованія Петра Великаго и до нашихъ дней, являются образцами иконографіи совершенно нежелательнаго характера, далекаго отъ завѣтовъ искоинаго греко-россійскаго иконописанія. А потому позвольте мнѣ высказать слѣдующее пожеланіе:

«Обратиться къ первоприсутствующему Св. Сунода, митрополиту Антонію съ выраженіемъ пожеланія о необходимости видоизмѣнить гравюру нынѣшняго антиминса, какъ главнѣйшаго выразителя оффиціальной церковной гравюры, замѣнивъ ее изображеніемъ художественнымъ и соотвѣтствующимъ высшимъ проявленіямъ высшаго художественнаго творчества, неразрывно связаннаго съ несравненными образцами древне-русскаго иконописанія».

Я позволю себѣ обратить ваше вниманіе, что извѣстно нѣсколько изображеній «Положенія во гробъ» классическаго иконописанія. Есть интересныя вещи даже не очень крупныхъ художниковъ. У насъ имѣется 3—4 такихъ «Положенія во гробъ». В. М. Васнецовъ могъ бы сдѣлать великолѣпный оригиналъ для антиминсной гравюры и этимъ закрѣпить 300-лѣтіе *печатанія* антиминсовъ, которое совпадаетъ съ 300-лѣтіемъ царствованія Дома Романовыхъ.

Предсѣдатель. Угодно кому-нибудь высказаться по поводу доклада?

А. Е. Элкинъ. Я всецѣло присоединяюсь къ мнѣнію докладчика, но хотѣлъ только указать, что у насъ есть великолѣпное «Положеніе во гробъ», настоящій chef d'oeuvre,—и что вообще, какъ въ византійскихъ, такъ и въ древне-русскихъ антиминсахъ, въ нашей древне-русской графикѣ, есть нѣчто совершенно особенное, что же касается направленія В. М. Васнецова, то у него есть, если хотите, отклоненіе отъ религіозныхъ воззрѣній, т. к. онъ уже отвлеченные образы начинаетъ реализировать, подчиняясь научному направленію нашего вѣка.

А. А. Карелинъ. Я, конечно, присоединяюсь къ тому, что только-что сказано: характеръ старинныхъ изображеній несомнѣнно строже, чѣмъ у В. М. Васнецова. Я отнюдь не настаиваю, чтобы заказывать произведенія современнаго искусства и ничего не имѣю противъ того, чтобы использовать chef d'oeuvre'ы нашей древней иконографіи.

Г. А. Магула. Позвольте, — почему же не воспользоваться современнымъ творчествомъ? Если объявить конкурсъ, то тѣ художники которые изучаютъ старину, могутъ, на основаніи древне-русскаго творчества, создать много интереснаго. Иначе это будетъ копированіе того, что было нѣсколько сотъ лѣтъ назадъ, между тѣмъ какъ интересно, мнѣ кажется, дать толчокъ къ современному творчеству въ этомъ направленіи.

Предсѣдатель. Значитъ у насъ два мнѣнія: А. Е. Элкинъ предлагаетъ брать подлинныя древнія изображенія и Г. А. Магула — современныя.

А. А. Карелинъ. Я позволю себѣ присоединиться къ первому.

Предсѣдатель. Позвольте прочесть положеніе. Тамъ сказано: «замѣнивъ ее изображеніемъ художественнымъ или соотвѣтствующимъ современнымъ». Можно вычеркнуть слово «современнымъ» или же написать «современнымъ или же снимки съ подлинныхъ». Я ставлю на обсужденіе—связать ли то и другое?

А. Е. Элкинъ. Я предлагаю сказать такъ: «нашей лучшей древней графической иконописи изображенія «Положенія во гробъ»...

Предсѣдатель. Значитъ такъ: «нашего древняго графическаго искусства въ иконописи, стѣнописи и шитьѣ».—Это принято? (Принято).

Позвольте еще разъ поблагодарить А. А. Корелина за докладъ. (Рукоплесканія).

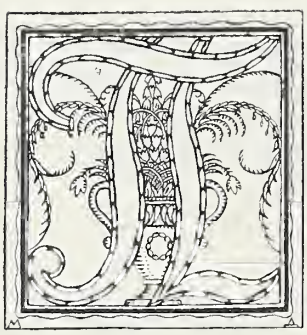
Мнѣ кажется въ журналъ слѣдовало бы занести полнѣе: «разсмотрѣвъ предложенные докладчикомъ образцы всѣхъ типовъ антиминсовъ за 300 лѣтъ, Отдѣлъ положилъ: обратиться къ первоприсутствующему Св. Сунода Высокопреосвященному Антонію, Митрополиту С.-Петербургскому и Ладожскому, почетному члену Съѣзда, съ выраженіемъ пожеланія необходимости, въ цѣляхъ древней художественной церковной иконографіи, видоизмѣнить гравюру нынѣшняго антиминса, какъ главнѣйшаго выразителя оффиціальной церковной гравюры, замѣнивъ его изображеніемъ художественнымъ и соотвѣтствующимъ высшимъ проявленіямъ современнаго православнаго художественнаго творчества, неразрывно связаннаго съ несравненными образцами древне-русскаго иконописанія, или же снимками съ лучшихъ подлинныхъ изображеній «Положенія во гробъ» нашего древняго графическаго искусства въ иконописи, стѣнописи и шитьѣ».

Позвольте перейти къ докладу Владиміра Васильевича Суслова. По болѣзни онъ не можетъ пріѣхать самъ и просилъ доложить его докладъ съ голоса.

.....

О ХУДОЖЕСТВЕННО-АРХЕОЛОГИЧЕСКИХЪ ВОПРОСАХЪ.

ПРОФ. В. В. СУСЛОВЪ.



о отчетамъ археологическихъ съѣздовъ въ Кіевѣ и Новгородѣ: въ задачи археологическихъ съѣздовъ входятъ ознакомленіе и изслѣдованіе огромнаго числа разновидныхъ древнихъ памятниковъ искусства, а также оцѣнки и охраненіе ихъ. Наиболѣе близкими друзьями памятниковъ этого рода слѣдуетъ считать художниковъ. Между тѣмъ, ученыя Об-ва какъ-то мало стараются ввести въ свой кругъ художниковъ для совмѣстной работы. Въ свою очередь, и художники мало стремятся заинтересовать себя, часто весьма поучительными произведеніями прошлыхъ теченій искусства. Результатомъ этихъ неблагопріятныхъ обстоятельствъ является то, что на археологическихъ съѣздахъ, среди нѣсколькихъ сотъ человѣкъ, бываетъ одинъ, два, три члена съ художественнымъ образованіемъ. Такое положеніе даетъ само собой и весьма скудные результаты художественной дѣятельности съѣздовъ. Заключенія моихъ двухъ отчетовъ лишь весьма кратко затрагиваютъ картину безпомощности художественнаго отдѣла на съѣздахъ. Пользуясь настоящимъ Съѣздомъ Художниковъ, надо бы обратиться къ нимъ съ призывомъ, чтобы они серьезно взглянули на художественное наслѣдіе нашихъ предковъ и на памятники искусства нашихъ инородцевъ. Надо просить, чтобы художники, живущіе въ разныхъ концахъ Россіи, заинтересовались мѣстными памятниками искусства, говорили бы о нихъ въ школахъ, въ мѣстныхъ ученыхъ обществахъ и выступали бы на Съѣздахъ со своими цѣнными свѣдѣніями.

Позволю себѣ указать на слѣдующее.

Мѣстомъ археологическихъ занятій съѣздовъ часто избирается такой районъ Россіи, гдѣ наибольшій интересъ выражается въ монументальныхъ памятникахъ искусства.

Между тѣмъ, этотъ-то отдѣлъ по преимуществу и является по своимъ результатамъ довольно блѣднымъ на археологическихъ съѣздахъ. Предварительныя изслѣдованія памятниковъ намѣченнаго къ съѣзду района всегда малозначительны, а категорія докладовъ на самыхъ съѣздахъ по секціи искусства бѣдна по количеству и содержанію. Большею частью, доклады сводятся не къ разбору са-

михъ памятниковъ, какъ произведеній искусства, а къ разнымъ косвеннымъ свѣдѣніямъ о нихъ. Послѣднее обстоятельство нерѣдко даетъ и случайное распредѣленіе рефератовъ, относящихся къ искусству по различнымъ секціямъ (по древностямъ церковнымъ, этнографическимъ, памятникамъ быта, письма и т. п.).

Въ отношеніи осмотровъ мѣстныхъ памятниковъ искусства, членами съѣзда даются свѣдѣнія, тоже мало характеризующія художественную суть ихъ, а по отношенію памятниковъ зодчества руководители осмотровъ часто даже и не подозрѣваютъ существенныхъ художественныхъ и конструктивныхъ сторонъ ихъ. То же наблюдается и по отношенію рефератовъ, гдѣ разборъ памятниковъ базируется не столько на толкованіяхъ самыхъ формъ и сопоставленій ихъ, сколько на разныхъ историческихъ данныхъ и научныхъ соображеніяхъ. Все это, конечно, не есть результатъ какихъ-либо частичныхъ недоразумѣній, но есть откликъ нашего общаго недостатка художественнаго развитія и правильнаго пониманія искусства и его задачъ. Для художника положеніе это на археологическихъ съѣздахъ становится весьма ощутительнымъ и даже тяжелымъ, такъ какъ онъ является тамъ чуть не одинокимъ, какъ это и было по отношенію меня на минувшемъ съѣздѣ. А, между тѣмъ, Новгородъ изобилуетъ интересными памятниками искусства, требующими большаго участія со стороны архитекторовъ и художниковъ-живописцевъ, интересующихся русской стариной.

Свои соображенія на этотъ счетъ я уже высказывалъ 12 л. тому назадъ, въ отчетѣ объ XI-мъ археологическомъ съѣздѣ, но положеніе дѣла мало измѣнилось. Правда, теперь раздаются чаще голоса зодчихъ и художниковъ, объ ихъ интересѣ къ древне-русскому искусству, но дружной работы и объединенія научныхъ и художественныхъ задачъ въ общее правильное теченіе нашей культуры еще не создалось.

Посему вновь приходится сожалѣть, что наши зодчіе и художники очень мало удѣляютъ своего труда для археологическихъ съѣздовъ, а художественныя и художественно-техническія учрежденія и общества мало заботятся о проведеніи въ жизнь своихъ задачъ, даже въ такихъ благопріятныхъ явленіяхъ, какъ археологическіе съѣзды, образующіеся исключительно для просвѣтительныхъ цѣлей.

Въ заключеніе позволяю себѣ сказать слѣдующее: въ задачи археологическихъ съѣздовъ, хотя и введено особое отдѣленіе «памятники искусства и художествъ», но на съѣздахъ этотъ отдѣлъ, въ большинствѣ случаевъ, хромаетъ. Происходитъ это частью отъ малочисленности рефератовъ и, главнымъ образомъ, отъ содержанія большинства изъ нихъ. Дѣло въ томъ, что въ вопросахъ и запросахъ предварительнаго комитета Съѣзда ставится, хотя и достаточное количество рефератовъ по искусству, но одни изъ нихъ лишь намѣчаются, но не читаются, а другіе чаще всего подходятъ къ указанному отдѣленію лишь по заглавію и сводятся почти исключительно къ разбору историческихъ свѣдѣній о нихъ. О самыхъ же памятникахъ, въ смыслѣ ихъ всесторонняго уясненія, какъ произведеній искусства, говорится на Съѣздѣ крайне рѣдко. Такое положеніе дѣла вызываетъ въ художникѣ чувство неудовлетворенности. Конечно, гдѣ обходятся эти вопросы въ силу недостаточной компетентности лицъ въ искусствѣ, считающихъ, однако, искусство, какъ важный факторъ жизни, тамъ, разумѣется, неудовлетворенность парализуется могущимъ быть призывомъ художниковъ къ извѣстному дѣлу. Но тамъ, гдѣ спеціальные вопросы искусства до извѣстной степени игнорируются и гдѣ оцѣнка ихъ считается общедоступною, приходится испытывать художнику тяжелыя настроенія. Встаетъ, конечно, не личное чувство, а нѣкоторая скорбь за недостаточное развитіе общества, не умѣющаго пріобщать къ должному должное. Отъ общества, конечно, нельзя требовать всесторонніхъ свѣдѣній, для этого государство создаетъ спеціальныя учрежденія, но если эти учрежденія не преслѣдуютъ сліянія всѣхъ знаній въ одно правильное теченіе жизни, то они не выполняютъ своего назначенія. Фактъ тотъ, что наше общество не на высотѣ правильной оцѣнки искусства и что мы (Академія) не на высотѣ призванія въ смыслѣ движенія общаго художественнаго развитія. Отсюда слѣдуетъ, въ частности по отношенію археологическихъ съѣздовъ, принять со стороны Академіи Художествъ болѣе обширныя мѣры къ удовлетворенію поставленной съѣздами, такъ сказать, общественной мыслью, задачи всесторонняго изслѣдованія древнихъ памятниковъ искусства. Мнѣ кажется, что отъ Академіи Художествъ долженъ командироваться на съѣзды не одинъ представитель (одинъ въ полѣ не воинъ), а нѣсколько. Тогда только и можно ожидать оживленія отдѣла археологическихъ съѣздовъ по памятникамъ искусствъ. Само собою понятно, если бы другія художественныя и архитектурныя учрежденія не смотрѣли бы на посылку депутатовъ на Съѣздъ, какъ на нѣкоторую повинность, а какъ на нужное для насъ дѣло, то достаточно бы было и одного представителя отъ Академіи, но что дѣлать, когда другія учрежденія не смотрятъ на свои задачи всесторонне [1]). Въ такихъ случаяхъ, по моему мнѣнію, должна чутко откликнуться Императорская Академія Художествъ.

---

[1]) На этотъ разъ не было депутата и отъ Императорскаго С.-Петербургскаго Общества архитекторовъ.

Изложенныя мною мысли вызвались воспоминаніемъ того времени, когда на Съѣздахъ участвовали Н. В. Султановъ, А. М. Павлиновъ, Н. В. Никитинъ и др. архитекторы. Но вотъ уже третій Съѣздъ я являюсь почти единичнымъ лицомъ по своей спеціальности, и потому трудно что либо проводить на Съѣздѣ болѣе полезнаго въ искусствѣ, кромѣ прочтенія доклада.

Второе обстоятельство, заставившее меня повѣдать свои взгляды,—это то, что ни предварительнымъ комитетомъ, ни самимъ Съѣздомъ ничего не было сдѣлано въ отношеніи изученія столь важныхъ памятниковъ Великокняжескаго періода зодчества (мало извѣстнаго), коими изобилуетъ Кіевъ и ближайшія къ нему историческія мѣстности. Болѣе того, въ ознакомленіи членовъ съѣзда съ древними церквами Кіева давались, напр., такія поясненія; средняя часть Софійскаго собора (съ внѣшней стороны), имѣющая 5 большихъ и 2 малыхъ абсидныхъ выступа, сохранилась въ неприкосновенномъ видѣ отъ временъ Ярослава. То же говорилось и о Трехсвятительской церкви.

Считаю нужнымъ оговориться, что предметомъ моихъ соображеній по охранѣ памятниковъ будутъ, главнымъ образомъ, памятники до-реформенной Руси или, вѣрнѣе, до остановки самобытнаго развитія искусства, опредѣляемой половиной XVIII столѣтія. Что касается памятниковъ искусства послѣдующаго времени, созданныхъ на основахъ западнаго ренессанса, то объ нихъ мною представлялись особыя соображенія въ Собраніе Академіи Художествъ (въ 1899 г.), помѣщаемыя вслѣдъ за настоящей статьей. Тѣмъ не менѣе, нижеизложенныя положенія о сохраненіи памятниковъ старины могутъ въ извѣстной мѣрѣ обнимать вопросъ и о памятникахъ искусства въ Россіи съ половины XVIII столѣтія до половины XIX столѣтія. Болѣе же широкое развитіе этого вопроса можетъ получиться впослѣдствіи.

Чтобы шире и глубже войти въ задачи о сохраненіи памятниковъ искусства, слѣдуетъ прежде всего взглянуть на прошлое значеніе произведеній искусства въ русской жизни и на современное отношеніе къ нимъ общества, а затѣмъ уже опредѣлить, какія существенныя мѣры должны быть приняты по данному вопросу.

Было время, когда просвѣщеніе Руси шло на ряду съ распространеніемъ христіанства, и ростъ страны непрерывно отмѣчался религіозными произведеніями искусства.

Было время, когда великолѣпіе храма являлось выраженіемъ высшаго духовнаго подъема народа и царя, и когда, въ свою очередь, сельская деревянная церковь была не только маякомъ нравственныхъ теченій, но ютила въ себѣ и формы народнаго быта (бесѣды въ церковныхъ трапезныхъ о мірскихъ дѣлахъ, отправленіе народныхъ празднествъ, устройство торговыхъ помѣщеній при оградахъ и пр.).

Было время, когда искусство насаждалось въ разныхъ концахъ Руси мѣстными артелями мастеровъ, глубоко воспріявшихъ традиціи, вкусы и всѣ практическія требованія жизни даннаго края. Все это было при естественномъ самоукладѣ русской жизни, и памятники того времени свидѣтельствуютъ о неразрывной связи ихъ съ самобытнымъ ходомъ развитія народа. Но когда государство наше подверглось коренному преобразованію, многія формы русской жизни не могли удержаться подъ напоромъ западной цивилизаціи.

На ниву русской жизни хлынулъ сильный потокъ передовыхъ знаній. Онъ затопилъ все у истока, но чѣмъ дальше проходилъ въ глубь страны, тѣмъ становился слабѣе и слабѣе. Самобытныя теченія постепенно стали прерываться, а насажденіе западныхъ формъ приняло въ народѣ характеръ моды и грубой подражательности. Традиціи въ верхнихъ слояхъ общества обезцѣнились, преданія стали умолкать, вкусы перемѣшались, и между передовыми классами населенія и самимъ народомъ, жившимъ частью по старинѣ, образовалась пропасть. Но пришло время и лучшіе, одаренные люди страны почувствовали всю ненормальность духовнаго разъединенія русской жизни. Они обратились къ исконнымъ началамъ и плодамъ нашей самобытной культуры и направили общество къ объединенію творческихъ силъ государства. Воскресли народныя поэзія, музыка, пѣсня, создалась литература и своя исторія, образовалась археологическая наука, и, наконецъ, заговорили объ изученіи и сохраненіи художественныхъ памятниковъ отечественнаго искусства. Изученіе послѣднихъ, конечно, было дѣломъ не особенно сложнымъ. Благодаря Императорской Академіи Художествъ и воспитанникамъ ея, посвятившимъ свои силы на изученіе родной старины, составился весьма обширный и цѣнный матеріалъ, принесшій огромную пользу въ современномъ возрожденіи русскаго зодчества. Вопросъ же объ охраненіи памятниковъ искусства представился настолько сложнымъ и не легко осуществимымъ, что вотъ уже болѣе полустолѣтія занимаются имъ, а результаты до сего времени очень незначительны.

Причина этого, несомнѣнно, кроется въ томъ, что, за исключеніемъ очень небольшого круга свѣдущихъ людей, нашъ народъ, интеллигентное общество и правительство почти не знаютъ произ-

веденій отдаленнаго искусства своей страны, а потому не придаютъ имъ должной художественной и исторической оцѣнки и не прилагаютъ серьезныхъ заботъ къ ихъ сохраненію. Все слишкомъ забыто и обезцѣнено. На западѣ не было рѣзкаго и продолжительнаго отчужденія новыхъ формъ жизни отъ старыхъ. И потому памятники отживаемаго искусства не предавались такому забвенію и пренебреженію, какъ у насъ; вслѣдствіе этого вопросъ о сохраненіи и поддержаніи ихъ поставленъ тамъ самой жизнью на болѣе или менѣе должную высоту и обезпеченъ, какъ свѣдущими людьми, такъ и денежными средствами. Наши же произведенія искусства не только были въ забросѣ, но въ силу поклоненія западному искусству, часто намѣренно разрушались и даже самими представителями власти. Яркимъ примѣромъ можетъ служить представленіе президента Московской дворцовой экспедиціи Валуева о безобразіи Гербовой Башни, ея безполезности, вредѣ и проч., благодаря чему уничтоженъ чудный памятникъ зодчества (см. «Памятники Древняго Русскаго Зодчества» изданіе Императорской Академіи Художествъ, выпускъ IV). А сколько, по причинѣ такого невѣдѣнія, погибло церковныхъ памятниковъ, по благословенію архіереевъ, усердію къ обновленію храмовъ со стороны настоятелей монастырей, жертвователей и даже захолустныхъ священниковъ, стыдившихся старинныхъ, «немодныхъ» произведеній своихъ прадѣдовъ.

Что-же можно было ожидать при такомъ состояніи взглядовъ нашего общества и отъ закона, возложившаго заботы по сохраненію памятниковъ на административныя и на два—три ученыхъ учрежденія.

Законъ оставался мертвой буквой, ибо, съ одной стороны, поклоненіе западному искусству было общимъ увлеченіемъ, а съ другой, наше односторонне образованное общество не знало, гдѣ, какіе памятники и по какой программѣ надлежитъ сохранять ихъ. Посему, если и появлялась у насъ дѣятельность въ этомъ направленіи, то, по преимуществу, она сводилась, въ силу приказного строя жизни, къ безплоднымъ отписываніямъ. Даже такое учрежденіе, какъ Императорская Археологическая Комиссія, на которую возложено собираніе свѣдѣній о памятникахъ искусствъ и надзоръ за археологическими работами, ограничивало свою дѣятельность исключительно раскопками. Не малыми трудами и среди мучительныхъ недоразумѣній приходилось мнѣ распространять интересы къ памятникамъ зодчества, и только съ теченіемъ времени въ Комиссіи стали образовываться спеціальныя засѣданія по разсмотрѣнію древнихъ сооруженій, подлежащихъ ремонту и реставраціямъ. Болѣе активную дѣятельность въ данномъ вопросѣ проявляло Московское археологическое общество, въ особенности благодаря единичнымъ лицамъ, интересовавшимся древнимъ русскихъ зодчествомъ. С.-Петербургское археологическое общество служило въ интересахъ популяризаціи и сохраненія памятниковъ лишь въ исключительныхъ случаяхъ. Что касается провинціальныхъ ученыхъ учрежденій, то тамъ наблюдалась полная бездѣятельность по данному вопросу, и даже обнаруживались отрицательныя явленія, какъ напр., въ городѣ Казани на глазахъ мѣстнаго общества археологіи была перестроена интереснѣйшая двухшатровая церковь въ Іоанновскомъ монастырѣ.

Вся эта малоуспѣшность въ сохраненіи нашихъ памятниковъ искусства объясняется частью тѣмъ, что, во первыхъ, правительство отпускаетъ такія ничтожныя средства на поддержаніе памятниковъ и то съ безконечными затрудненіями, что всякіе порывы въ данномъ направленіи совершенно парализуются, а во вторыхъ ученыя общества, имѣя свои прямыя задачи, мало интересуются искусствомъ, а потому рѣдко привлекаютъ въ свою среду художниковъ, благодаря которымъ вопросы изслѣдованія и сохраненія древнихъ произведеній искусства еще кое-какъ и двигались. Говорю кое-какъ потому, что до сихъ поръ у насъ съ памятниками считаются лишь постольку, поскольку вниманіе къ нимъ обнаруживается случайно,—нѣтъ иниціативы, ни опредѣленныхъ задачъ, ни программъ, ни общаго надзора, ни достаточнаго въ учрежденіяхъ количества лицъ, могущихъ спеціально посвятить себя данному вопросу, и нѣтъ денежныхъ средствъ на правильную постановку дѣла. Вслѣдствіе указанныхъ обстоятельствъ, вопросъ о сохраненіи и поддержаніи памятниковъ древняго русскаго искусства постоянно ставился и ставится на обсужденіе археологическихъ съѣздовъ, разныхъ учрежденій, печати и даже спеціальныхъ по этому вопросу съѣздовъ. Причиной такого долгаго шатанія вопроса, помимо отсутствія въ обществѣ искренняго интереса къ памятникамъ и свѣдѣній объ нихъ, является печальная черта русской жизни—чиновничья постановка дѣлъ и игнорированіе, по разнымъ личнымъ соображеніямъ, и безъ того малаго у насъ числа преданныхъ дѣлу спеціалистовъ. Лично я помню, какъ мнѣ хотѣлось высказать свои наблюденія и соображенія на Съѣздѣ по сохраненію памятниковъ, состоявшемся въ Петербургѣ, между тѣмъ, представителемъ отъ Академіи Художествъ явился конференцъ-секретарь Академіи. Знаю, что и въ другихъ подобныхъ случаяхъ не были призваны лица, имѣющія по своимъ трудамъ прямое отношеніе къ дѣлу охраненія памятниковъ. Естественно, что если подобныя аномаліи будутъ продолжаться, то вопросъ о сохраненіи нашихъ памятниковъ искусства еще надолго останется не разрѣшеннымъ.

Изъ пережитаго мною болѣе, чѣмъ въ двадцатилѣтнихъ трудахъ по изученію памятниковъ роднаго искусства, я пришелъ къ убѣжденію, что всѣ мѣры къ обезпеченію поставленнаго вопроса менѣе всего должны касаться формальныхъ организацій и болѣе всего: а) проведенія въ жизнь хотябы элементарныхъ знаній родной старины и истиннаго интереса къ ней, б) подбора свѣдущихъ художниковъ, могущихъ всецѣло посвятить себя изслѣдованію и обереганію памятниковъ русскаго искусства и в) ассигнованія достаточныхъ средствъ на это общегосударственное дѣло.

Надо обратить особое вниманіе на крупный пробѣлъ въ нашемъ общемъ образованіи въ отношеніи искусствъ. Въ виду сего, по моему разумѣнію, слѣдуетъ:

А) Перестать мириться почти съ полнымъ отсутствіемъ какихъ либо популярныхъ свѣдѣній о ходѣ и образцахъ художественнаго развитія въ нашемъ отечествѣ. Нельзя признать нормальнымъ, что въ общеобразовательной русской школѣ юношество почти не получаетъ свѣдѣній о нашемъ церковностроительствѣ, какъ важномъ факторѣ въ укладѣ православной Руси (а старательно изучаетъ бывшія княжества, дружины, смуты, безчисленныя войны и т. п.). Тѣ 80—100 строкъ въ цѣломъ учебникѣ, посвященныхъ ознакомленію съ русскимъ искусствомъ, являются не только крайне недостаточными, но одна половина ихъ сводится къ отрывочнымъ диллетантскимъ замѣткамъ, а другая къ невѣрнымъ и прямо отрицательнымъ взглядамъ на все наше искусство, напр.: «Кіевскій Софійскій соборъ построенъ по образцу Константинопольскаго Софійскаго собора», «въ Сѣверной Россіи преобладали нѣмецкіе художники», «всѣ важныя постройки велись иностранцами», «въ XV ст. византійское вліяніе замѣнилось западно-европейскимъ», «предметы обстановки были грубой работы,—искусство, вообще, находилось далеко не въ цвѣтущемъ состояніи» и т. п... О произведеніяхъ самаго цвѣтущаго и самобытнаго періода русскаго зодчества XVI—XVII ст., а также о типичныхъ деревянныхъ сооруженіяхъ народнаго творчества совсѣмъ не упоминается. Можно-ли послѣ всего этого ожидать отъ нашего общества интереса къ сохраненію памятниковъ искусства, когда сами историки не интересуются и ничего не знаютъ объ отечественномъ искусствѣ. Естественно, что и вопросъ объ охраненіи памятниковъ если кое-какъ и развивался, кое въ чемъ и получились хорошіе результаты, то исключительно благодаря единичнымъ людямъ, преимущественно художникамъ, сознательно цѣнящимъ произведенія нашего зодчества.

А такъ какъ подобныя лица большею частью затирались нашимъ бюрократическимъ режимомъ, то и являются до сихъ поръ мертвые проекты по сохраненію памятниковъ русскаго искусства. Въ виду указаннаго положенія, необходимо ввести въ учебники по русской исторіи краткія, но обстоятельныя свѣдѣнія по искусству, хотя-бы на 10—12 страницахъ. Если увеличеніе объема учебниковъ нежелательно, то на этотъ счетъ съ успѣхомъ можно-бы сократить въ нихъ многочисленные разсказы, относящіеся къ событіямъ и разнымъ лицамъ, печатаемые мелкимъ шрифтомъ.

Б) Воскресить въ памяти народной всѣ его воплощенныя въ искусствѣ святыни, созидавшіяся на пути уклада и развитія русскаго государства. Извѣстно, какую могучую историческую роль игралъ, напр., Новгородскій Софійскій соборъ въ религіозной, политической, общественной и бытовой жизни нашего сѣвера, какое созидательное значеніе въ расширеніи княжествъ имѣли сооруженія Кіевскаго и Суздальскаго періодовъ, какое просвѣщеніе распространяли монастыри въ средней Россіи и на окраинахъ ея, и какимъ могучимъ орудіемъ явилась строительная дѣятельность въ объединеніи Московскаго государства.

Всѣ эти историческія движенія въ русской жизни запечатлялись въ многочисленныхъ и интереснѣйшихъ памятникахъ искусства, достойныхъ широкаго знанія и охраненія ихъ обществомъ. Несомнѣнно, что популярное опубликованіе выдающихся древнихъ сооруженій, художественныхъ церковныхъ предметовъ, высокочтимыхъ иконъ и проч. не только развернуло-бы народу наглядную и поучительную лѣтопись его прошлой жизни, но пробудило-бы въ немъ и сознательный долгъ къ охраненію своей старины. Вмѣстѣ съ тѣмъ этотъ художественный матеріалъ послужилъ бы вдохновеніемъ для многихъ тружениковъ на пути развитія нашего современнаго искусства. Изданіе главнѣйшихъ художественныхъ памятниковъ на самыхъ дешевыхъ началахъ съ краткимъ описаніемъ ихъ и широкое распространеніе этого матеріала по цѣнѣ 15—20 к. принесло-бы огромную пользу всему русскому люду не только въ цѣляхъ сохраненія своихъ памятниковъ, но и въ цѣляхъ массового образованія и его развитія въ искусствѣ.

В) Необходимо видоизмѣнить и расширить въ государственныхъ законахъ §§ Строительнаго устава, касающіеся сохраненія памятниковъ нашего древняго зодчества. Вопросъ этотъ уже разсматривался Техническо-Строительнымъ Комитетомъ при Министерствѣ Внутреннихъ Дѣлъ и, кажется, получилъ опредѣленныя рѣшенія, но остается пока не опубликованнымъ. Въ какихъ формахъ выработался новый законъ о сохраненіи памятниковъ мнѣ не извѣстно и потому разсужденія въ этомъ

направленіи могутъ оказаться излишними. Во всякомъ случаѣ, помимо всякихъ формальныхъ требованій закона по сохраненію памятниковъ, весьма желательно непосредственное участіе въ этомъ дѣлѣ со стороны губернскихъ строительныхъ отдѣленій и епархіальныхъ архитекторовъ, для которыхъ полезно бы было выработать спеціальныя инструкціи. Вопросъ здѣсь, конечно, не столько въ томъ, чтобы всякіе ремонты, передѣлки и реставраціи не производились безъ вѣдома строительныхъ отдѣленій, а въ томъ, что строительныя отдѣленія и епархіальные техники, какъ мѣстные спеціальные органы, сравнительно легко могутъ освѣдомляться, гдѣ и въ какомъ состояніи находятся древніе памятники, и какія являются потребности въ ихъ передѣлкахъ, поддержаніи и ремонтахъ. Во всякомъ случаѣ эти вопросы болѣе доступны строительнымъ отдѣленіямъ, чѣмъ историко-филологическимъ, географическимъ и др. ученымъ обществамъ. Указанное участіе строительныхъ отдѣленій, конечно, можетъ считаться лишь частичными средствами въ охраненіи памятниковъ. Главное же выполненіе задачъ по сохраненію ихъ должно лежать на болѣе отвѣтственныхъ и вполнѣ компетентныхъ учрежденіяхъ и лицахъ, по поводу чего привожу слѣдующіе взгляды.

Г) Убѣдившись въ излишествѣ лицъ, часто пріобщающихся къ организаціямъ спеціальныхъ дѣлъ, ради управленія, канцелярскихъ сношеній и нейтральныхъ сужденій, гдѣ дѣло и отвѣтственность умаляются, и наблюдая большую продуктивность единичныхъ самостоятельныхъ работниковъ, истинно преданныхъ своему дѣлу, я увѣренъ, что всѣ заботы о памятникахъ искусства въ Россіи блестящимъ образомъ могли-бы выполняться всего 8—10-ью дѣловыми лицами на самыхъ простыхъ и естественныхъ началахъ. Суть въ томъ, что нужно *подобрать способныхъ и энергичныхъ художниковъ, любящихъ русское искусство и могущихъ всецѣло посвятить себя данному вопросу*. Подобрать или подготовить такихъ лицъ легко могла-бы Академія Художествъ, лишь-бы они со стороны правительства хорошо были обезпечены матеріально и свободно поставлены въ своемъ дѣлѣ. Нѣкотораго рода организація и дѣятельность по этому вопросу могла-бы выразиться въ слѣдующемъ:

Разграничить Россію на округа въ зависимости отъ количества и достоинства памятниковъ въ разныхъ мѣстахъ Россіи,—примѣрно такъ: два округа обнимали-бы сѣверную часть Россіи, три округа среднюю полосу, одинъ—южную, одинъ—Кавказъ, одинъ—Сибирь и одинъ—Закаспійскій край.

Лица, посвятившія себя заботамъ о памятникахъ искусства, поселились-бы, примѣрно, въ центрахъ округовъ и имѣли-бы цѣлью выполненіе такихъ задачъ:

а) Ежегодно въ лѣтніе мѣсяцы осматривать памятники своего района съ разыскиваніемъ изъ нихъ таковыхъ, которые остаются неизвѣстными. Ознакомленіе съ памятниками, въ виду большихъ пространствъ, можетъ производиться ежегодно по частямъ района и сопровождаться веденіемъ спеціальныхъ вѣдомостей о состояніи памятниковъ.

б) Составлять описанія и собирать историческія свѣдѣнія, касающіяся самыхъ памятниковъ. Вносить о древнихъ церквахъ краткія свѣдѣнія (черезъ епархіальныя начальства) въ губернскія и церковныя клировыя вѣдомости.

в) Фотографировать и, по мѣрѣ возможности, исполнять рисунки со всѣхъ интересныхъ памятниковъ искусства.

г) Возбуждать вопросы о поддержаніи памятниковъ въ заинтересованныхъ кругахъ общества и правительства и слѣдить за ремонтами ихъ.

д) Въ случаѣ надобности, составлять проекты реставрацій и слѣдить за ихъ выполненіемъ.

е) Проводить всѣми доступными средствами популярныя свѣдѣнія о памятникахъ родного искусства въ народныхъ массахъ и стремиться къ опубликованію, какъ самихъ памятниковъ, такъ и всѣхъ нуждъ къ ихъ охраненію.

Общая направляющая компетенція всего дѣла должна быть за Академіею Художествъ, въ которую ежегодно представлялись-бы всѣ научныя и художественныя работы.

Вопросы второстепенные могли-бы рѣшаться указанными лицами въ отдѣльности, а вопросы первостепенной важности сообща и даже при участіи Академіи. Въ виду сего, а также для обмѣна свѣдѣній между охранителями памятниковъ могли-бы быть ежегодные съѣзды ихъ при Академіи Художествъ, пріуроченные къ представленію всѣхъ работъ со стороны охранителей памятниковъ въ видѣ ежегодныхъ отчетовъ. Во время указанныхъ съѣздовъ, въ цѣляхъ солидарности и успѣха дѣла, могли-бы быть въ Академіи Художествъ особыя засѣданія съ представителями отъ правительства, строительнаго комитета Министерства Внутреннихъ Дѣлъ и Св. Сунода, а также и отъ археологическихъ учрежденій. По мѣрѣ хода работъ и съѣздовъ совершенно естественно выяснятся всѣ нужды и средства по сохраненію памятниковъ, а вмѣстѣ съ тѣмъ обнаружатся и дальнѣйшія мѣры къ охраненію и изученію ихъ.

Такое рѣшеніе вопроса: а) покрываетъ сложную организацію, въ смыслѣ губернскихъ, областныхъ и центральныхъ органовъ съ ихъ функціями, б) исключаетъ составленіе крайне затруднитель-

ныхъ и растяжимыхъ программъ, что, гдѣ и какъ охранять, в) уничтожаетъ надобность въ смутныхъ разъясненіяхъ, какіе сроки времени опредѣляютъ древность памятника и какіе памятники болѣе, какіе менѣе важные, г) не потребуетъ почти безрезультатно обременять заботами о сохраненіи памятниковъ существующія провинціальныя ученыя общества, совершенно не подходящія по своимъ задачамъ и составу лицъ къ данному вопросу, и д) почти совершенно устраняетъ всякія формальности и канцеляріи съ ихъ томительной волокитой. Явятся полная жизнь дѣла и самые существенные результаты его.

Само собою понятно, что и стоимость организаціи изъ нѣсколькихъ спеціалистовъ обойдется правительству гораздо дешевле, чѣмъ созданіе проектируемыхъ многочисленныхъ учрежденій съ ихъ формальными функціями и весьма гадательными результатами.

Въ заключеніе можно сказать, что для успѣха разсматриваемаго дѣла, какъ и во множествѣ другихъ вопросовъ нашей жизни, требуется какъ можно меньше формальностей, диллетантизма, полумѣръ, начальствъ и какъ можно больше свѣдущихъ и непосредственныхъ работниковъ, производительнаго и даровитаго труда, а главное любви и любви къ дѣлу. Желательно хотя бы этому пункту моей записки дать реальное движеніе.

Затѣмъ позвольте доложить о сохраненіи памятниковъ другой эпохи—съ половины XVIII столѣтія до половины XIX вѣка.

Памятники древняго русскаго искусства до половины XVIII столѣтія подлежатъ, въ смыслѣ охраненія ихъ отъ разрушенія и искаженій, вѣдѣнію Императорской Археологической Комиссіи, археологическихъ обществъ и Императорской Академіи Художествъ. Не входя въ оцѣнку дѣятельности по этому вопросу, важно уже то, что заботы о болѣе древнихъ памятникахъ такъ или иначе выражались, тогда какъ о сохраненіи произведеній искусства съ половины XVIII ст. до половины XIX ст. никакихъ мѣръ еще не выработано. Этихъ памятниковъ не касается археологія, ибо они не носятъ въ себѣ самобытнаго творчества и для русской науки не представляются интересными. Не касается охраненія ихъ съ художественной стороны и другое какое либо подходящее учрежденіе. Между тѣмъ въ это столѣтіе искусство у насъ выражалось и хотя довольно подражательное, часто не свойственное русской жизни, тѣмъ не менѣе установился цѣлый новый строй художественной жизни во главѣ съ Академіею Художествъ. Какъ вездѣ и всегда, независимо отъ направленія въ искусствѣ, являлись въ Россіи талантливые художники и возсоздали не мало выдающихся произведеній, заслуживающихъ вниманія общества. Выдающіеся памятники искусства этого періода, такъ или иначе, отражали въ себѣ нашу новую государственную жизнь, а потому должны подлежать исторической оцѣнкѣ и до извѣстной степени охраненію отъ искаженій. Къ категоріи такихъ памятниковъ слѣдуетъ отнести: а) монументальныя, дворцовыя и общественныя постройки, находящіяся въ большихъ городахъ и окрестностяхъ ихъ, б) монументы русскимъ Государямъ, героямъ, поэтамъ, литераторамъ, историкамъ и ученымъ и в) живопись въ нашихъ храмахъ, исполненную выдающимися художниками. Правда, многія изъ указанныхъ произведеній, какъ обслуживающія своимъ цѣлямъ, охраняются до нѣкоторой степени, но тѣмъ не менѣе не подлежатъ компетентному вѣдѣнію какого либо учрежденія въ художественномъ отношеніи. Относительно архитектурныхъ построекъ вопросъ въ этомъ направленіи возбуждался на II Съѣздѣ русскихъ зодчихъ въ Москвѣ, но такъ какъ вопросъ этотъ пріобщался частью къ задачамъ археологическихъ обществъ, частью оставался только на почвѣ сочувствія, то и надлежащаго рѣшенія, насколько мнѣ извѣстно, не получилъ. Между тѣмъ выдающіяся художественныя произведенія за указанный періодъ, которыя могутъ быть приведены въ извѣстность, должны охраняться отъ искаженій и недостойныхъ обращеній съ ними. Заботы эти наиболѣе всего подходящи къ задачамъ Императорской Академіи Художествъ, тѣмъ болѣе, что выдающіяся художественныя произведенія по преимуществу принадлежатъ талантливымъ воспитанникамъ Академіи, составившимъ свою эпоху въ позднѣйшемъ русскомъ искусствѣ. Примѣры недостойнаго отношенія къ художественнымъ произведеніямъ указаннаго времени, вѣроятно, наблюдались многими. Съ своей стороны не могу не ознакомить Собраніе съ судьбою прекрасныхъ священныхъ изображеній профессора Майкова въ Спасскомъ соборѣ Юрьевскаго монастыря близъ Новгорода. Въ нихъ мы видимъ всю прелесть талантливой классической живописи, ея силу и изящность, широту композиціи, строгость рисунка и прекрасный колоритъ (для нѣкотораго ознакомленія съ этими произведеніями были представлены вниманію гг. членовъ нѣсколько фотографій съ упомянутой живописи въ притворѣ храма). Эти профессорскія произведенія минувшимъ лѣтомъ, въ цѣляхъ реставраціи ихъ, смѣло переписывались мальчуганами изъ иконописной мастерской (съ Гороховой улицы). Такой фактъ ясно рисуетъ ненормальное отношеніе къ художественнымъ произведеніямъ и не можетъ оставлять насъ равнодушными къ такимъ явленіямъ. Въ виду изложеннаго, казалось бы, что Академіи Художествъ слѣдуетъ органи-

зовать особую комиссію для: а) приведенія въ извѣстность выдающихся монументальныхъ произведеній искусства за упомянутый періодъ, б) собранія свѣдѣній о нихъ и фотографическихъ снимковъ, в) увѣковѣченія именъ авторовъ на ихъ произведеніяхъ и г) обсужденія средствъ къ охраненію наиболѣе замѣчательныхъ изъ нихъ. Этимъ самымъ поднялся бы интересъ къ произведеніямъ искусства и въ самомъ обществѣ.

По обсужденіи этого вопроса Академіею 16 апрѣля 1901 г. была образована особая Комиссія для разработки программы охраненія памятниковъ, но Комиссія эта не собралась и ничего по этому вопросу не сдѣлано.

На первомъ Съѣздѣ зодчихъ въ Петербургѣ, между прочимъ, былъ мною сдѣланъ докладъ подъ заглавіемъ: «Наши потребности въ области искусства». Прошло почти 20 лѣтъ и положеніе тогда затронутыхъ мною вопросовъ остается едва намѣчающимся въ настоящее время. Указанный докладъ помѣщенъ въ «Трудахъ перваго съѣзда зодчихъ» и если признается полезнымъ, онъ могъ бы быть обсужденъ на настоящемъ Съѣздѣ Художниковъ. Въ то время докладъ мой совершенно не обсуждался и при гробовомъ молчаніи былъ принятъ къ категоріи постановленій Съѣзда. Послѣ этого постановленія, какъ и отъ другихъ постановленій Съѣзда, никакого движенія и результатовъ не послѣдовало.

По поводу затронутаго мною вопроса о расширеніи дѣятельности Академіи, полагаю, что опубликованіе выдающихся работъ учащихся въ высшемъ художественномъ училищѣ было-бы весьма желательно, въ видѣ хотя-бы скромнаго сборника. Это отвѣчало бы § 5 (пунктъ 3) устава Академіи, гдѣ говорится, что Академія «публикуетъ записки о своихъ трудахъ, объ успѣхахъ искусствъ въ Россіи и чужихъ краяхъ и другія художественныя и художественно-учебныя изданія и входитъ въ сношенія съ однородными учрежденіями и художественными обществами, какъ русскими, такъ и иностранными въ видахъ сближенія, обмѣна изданіями и проч.».

Параграфъ этотъ Академія вообще мало проводитъ въ жизнь, а между тѣмъ, онъ довольно существенный, такъ какъ предуказываетъ широкое общеніе людей на художественномъ поприщѣ и можетъ придать жизненную популярность учрежденію.

Наряду съ печатнымъ сборникомъ лучшихъ ученическихъ работъ могли бы публиковаться работы и болѣе опытныхъ художниковъ, отмѣченныя Академіею. Самая печать могла бы носить художественный характеръ (какъ напр., офортъ) и являлась бы важной практикой для учащихся, особенно въ граверной мастерской. Само собою тогда появился бы спросъ и обмѣнъ изданій, а вмѣстѣ съ тѣмъ возникла бы въ академической средѣ и художественная литература. Такимъ образомъ создался бы органъ учрежденія, безъ котораго мы всегда останемся нѣсколько въ замкнутомъ и одностороннемъ направленіи.

Указанный выше § устава даетъ еще тему о желательности со стороны Академіи Художествъ общенія и иниціативы, какъ въ области печати художественной литературы, такъ и въ дѣятельности по прикладнымъ искусствамъ. За послѣдніе 10—15 лѣтъ появились въ Россіи солидныя художественныя изданія и литературныя работы по искусству, но Академія какъ-то обходитъ ихъ молчаніемъ. Между тѣмъ, въ этихъ трудахъ принимали участіе выдающіеся художники и вполнѣ просвѣщенные цѣнители искусства; нѣкоторые изъ нихъ—члены нашей Академіи и совершенно основательно стремятся популяризировать искусство. Было бы очень почтенно въ этомъ направленіи вниманіе и поощреніе со стороны Академіи.

Не мало можно бы сказать про мелкія, но весьма обильныя художественныя проявленія въ промышленномъ и кустарномъ производствахъ, гдѣ идетъ напряженная массовая работа. Не относясь свысока къ этому обширному труду, можно усмотрѣть въ немъ очень много поучительнаго и достойнаго вниманія высшаго художественнаго учрежденія. Мнѣ думается, что на указанныхъ живыхъ путяхъ художественной дѣятельности и происходитъ развитіе и подъемъ искусства, составляя рычагъ для высшихъ его задачъ, такъ какъ искусство на высшихъ и низшихъ его ступеняхъ имѣетъ несомнѣнную связь. Посему, вѣроятно, и уставомъ Академіи поставлены такія широкія цѣли, какъ въ § 1—Академія «для поддержанія, распространенія и развитія искусствъ въ Россіи» и § 2—Академія «содѣйствуетъ всѣми, доступными ей, средствами подъему и развитію искусства и обязана наблюдать за дѣломъ художественнаго образованія и воспитанія въ Россіи».

Само собою разумѣется, что составу Академіи нѣтъ возможности руководить обширными задачами по разнымъ отраслямъ искусства, да и нѣтъ надобности, такъ какъ въ этомъ направленіи существуютъ спеціальныя организаціи, но не имѣть Академіи никакой связи съ прикладными искусствами, по моему мнѣнію, ошибочно. Связь должна быть и она могла бы выразиться, напримѣръ, въ разсмотрѣніи избранными членами Академіи выставокъ, носящихъ художественное направленіе, и въ сообщеніи о нихъ Собранію Академіи, которое могло бы установить какіе нибудь отзывы и поощре-

нія. Затѣмъ большую услугу искусству могли бы сдѣлать предвидѣнные § 18 устава Академіи члены корреспонденты, которыхъ почему-то мы до сихъ поръ не выбирали ни разу.

Наряду съ оцѣнкой совершающагося въ ходѣ искусства, Академіи надлежало бы быть иниціаторомъ въ общихъ вопросахъ искусства. Она могла-бы путемъ конкурсовъ, ежегодныхъ премій, медалей, почетныхъ отзывовъ и т. п. вызвать работы на разныя литературно-художественныя темы (наприм., обзоръ искусства въ Россіи отъ малыхъ до крупныхъ его проявленій, тоже и въ чужихъ странахъ, о направленіяхъ и задачахъ искусства вообще, обзоръ историческо-художественныхъ памятниковъ, о современныхъ выдающихся произведеніяхъ искусства и т. п.). Такая дѣятельность проявляется Академіею Наукъ и другими спеціальными и учеными учрежденіями. При этихъ условіяхъ, несомнѣнно, поднялся бы общій интересъ къ искусству и его толкованію, а также и значеніе самой Академіи.

Все это желательно и именно теперь, когда все крикливое въ области искусства полно недоразумѣній и случайностей, когда даже сбитъ критерій къ оцѣнкѣ не только отдѣльныхъ произведеній искусства, но и цѣлыхъ направленій его.

Со всѣмъ вышеизложеннымъ слѣдовало бы считаться Академіи Художествъ и не только идти за жизнью, но и освѣщать ее, иначе она останется слабой въ принятой на себя обширной просвѣтительной роли въ странѣ.

Предсѣдатель. Вотъ весь докладъ и предложенія Владиміра Васильевича.

А. А. Карелинъ. Позвольте прочесть предложенія по порядку. Выводъ изъ доклада слѣдующій: необходимо принять мѣры къ проведенію въ жизнь и въ общество знаніе искусства...

Предсѣдатель. Я просилъ бы прочесть общія пожеланія!

А. А. Карелинъ. Я записалъ: для охраны памятниковъ необходимо участіе художниковъ, причемъ на охраненіе должны быть ассигнованы спеціальныя средства. Въ 3-мъ положеніи В. В. Сусловъ настаиваетъ на введеніи въ учебники краткой исторіи искусствъ и указываетъ на необходимыя мѣропріятія къ сохраненію памятниковъ искусства. Затѣмъ говорится о желательности участія въ археологическихъ съѣздахъ большаго количества членовъ Академіи. Члены археологическихъ съѣздовъ мало знакомятся съ памятниками старины. Онъ высказываетъ пожеланіе о расширеніи дѣятельности Академіи Художествъ, объ опубликованіи выдающихся работъ учащихся въ видѣ сборниковъ. Наконецъ, онъ говоритъ о связи Академіи съ прикладными искусствами...

Предсѣдатель. Позвольте разобрать пункты по очереди. Теперь всѣ замѣчанія могутъ быть сдѣланы по 1-му пункту.

А. А. Карелинъ. В. В. Сусловъ указываетъ на необходимость проведенія въ школѣ большихъ знаній по искусству.

Предсѣдатель. Необходимо обратить вниманіе на то, какъ освѣщается вопросъ исторіи русскаго искусства и культуры въ нашихъ учебникахъ.

А. Е. Элкинъ. На меня произвели сильное впечатлѣніе тѣ заключенія, которыя вы прочли, и я не могу съ этимъ не согласиться. Особенно меня поразили сообщаемыя свѣдѣнія въ учебникахъ. Я самъ это пережилъ, но мнѣ не приходило въ голову возбудить этого вопроса. А вопросъ этотъ огромной важности, и Академіи давно слѣдовало бы обратить на него вниманіе. Виновата, конечно, Академія, профессора и лица, которымъ брошенъ этотъ упрекъ. Я скажу больше: у насъ въ Академіи нѣтъ учебника исторіи искусства. Я не хочу бросать тѣнь на Академію, можетъ быть для осуществленія этого не было возможности, но въ данное время вопросъ назрѣлъ. Я говорю, что въ Академіи нѣтъ выработаннаго учебника исторіи русскаго искусства, и нѣтъ даже каѳедры исторіи искусства нашей великой страны. Каждому понятно значеніе искусства,—это не требуетъ доказательствъ, и надо такъ сдѣлать, чтобы въ Академіи Художествъ была каѳедра исторіи разносторонняго развитія русскаго искусства.

Предсѣдатель. Угодно еще?

Г. А. Магула. Я думаю то, что предлагаетъ г. Элкинъ,—учрежденіе каѳедры исторіи русскаго искусства—совершенно необходимо. Недавно, не помню на какомъ засѣданіи, было постановлено, чтобы Академія занялась избраніемъ лицъ, которыя могли бы написать исторію русскаго искусства совершенно объективно. Можно было бы этотъ вопросъ связать съ высказаннымъ г. Элкинымъ о томъ, что у насъ не только нѣтъ каѳедры, но нѣтъ и написаннаго труда.

Предсѣдатель. Я вамъ отвѣчу, что только что вышла «Исторія русскаго искусства» М. А. Красовскаго. Эта совершенно новый трудъ.

А. Е. Элкинъ. Я думаю, что Академія должна имѣть на исторію русскаго искусства свой собственный взглядъ, свой тонъ, свои воззрѣнія и она должна свои воззрѣнія проводить.

Г. А. Магула. Существующія исторіи искусствъ носятъ субъективный характеръ, и вводить ихъ, какъ учебники, нежелательно. Тамъ выдѣляется одна какая нибудь эпоха въ ущербъ другимъ. Поэтому нужна исторія искусства строго научнаго, а не творческаго характера.

Предсѣдатель. Угодно это принять въ такой формѣ: «Отдѣлъ постановилъ обратить вниманіе на необходимость *исполненія особаго труда по исторіи русскаго искусства, объективнаго, безпартійнаго и строго научнаго*». (Принято).

А. Е. Элкинъ. Я еще хотѣлъ чтобы была учреждена въ Академіи каѳедра Исторія Искусствъ. То, что сказалъ Г. А. Магула можетъ быть выражено въ видѣ пожеланія, чтобы Исторія Искусствъ была написана всѣми лучшими силами Академіи.

Предсѣдатель. Вопросъ этотъ уже былъ поставленъ и принятъ.

Л. М. Антокольскій. Я хотѣлъ сказать, что разъ идетъ рѣчь объ исторіи искусства научной— нужно было бы назначить конкурсъ и чтобы жюри состояло изъ разныхъ...

Предсѣдатель. Угодно, господа, остановиться на этомъ вопросѣ? Мнѣ кажется, что идея конкурса вызываетъ нѣкоторое сомнѣніе.

Л. М. Антокольскій. Я потому предложилъ это, что Академія Наукъ всегда предлагаетъ конкурсъ на трудъ безпристрастный.

А. А. Карелинъ. Я съ вами совершенно соглашаюсь, но труды ученые, даже не примированные, будутъ имѣть спросъ въ публикѣ, а старое искусство русское въ нашемъ обществѣ не будетъ имѣть успѣха и едва ли разойдется больше, чѣмъ одно изданіе.

Предсѣдатель. Можетъ быть, вы не настаиваете и мы примемъ безъ всякаго дополненія: «*Обратить вниманіе Императорской Академіи Художествъ на необходимость учрежденія въ Высшемъ Художественномъ Училищѣ каѳедры по исторіи русскаго искусства*». (Принято).

3-ій вопросъ, обратить особое вниманіе на крупный пробѣлъ въ нашемъ общемъ образованіи, т. е., что въ нашихъ учебникахъ или вовсе не упоминается объ исторіи искусства, или свѣдѣнія грѣшатъ противъ правды.

А. Е. Элкинъ. Я сдѣлалъ бы это предложеніе и Академіи Художествъ и Министерству Народнаго Просвѣщенія.

Предсѣдатель. Это я и имѣю въ виду: «*Обратиться въ Академію Художествъ и въ Министерство Народнаго Просвѣщенія*». (Принято).

Затѣмъ В. В. Сусловъ говоритъ о приведеніи въ извѣстность, объ оцѣнкѣ памятниковъ, о собраніи фотографій и снимковъ. Это входитъ въ общій вопросъ о сохраненіи памятниковъ, противъ этого возражать нечего. Можетъ быть, не слѣдуетъ дѣлать по этому особаго постановленія, т. к. у насъ уже въ другихъ засѣданіяхъ это сдѣлано.

Голоса. Да, правильно!

Предсѣдатель. Затѣмъ вопросъ о недостаткахъ художественной дѣятельности на археологическихъ съѣздахъ.

А. Е. Элкинъ. Между прочимъ, В. В. Сусловъ указываетъ на малую посѣщаемость художниками съѣздовъ и на отсутствіе интереса къ нимъ. Эти съѣзды вообще имѣютъ массу дефектовъ, но я не знаю, удобно ли здѣсь говорить объ этомъ, т. к. вопросъ этотъ не касается Съѣзда Художниковъ, а является критикой того состава, который руководитъ археологическими съѣздами. Но мнѣ хотѣлось бы, разъ уже этотъ вопросъ поднимается, отмѣтить то отношеніе, ту причину, которая кроется часто въ томъ, что не всегда художникамъ бываетъ возможно, по нѣкоторымъ матеріальнымъ обстоятельствамъ, участвовать въ съѣздахъ, и съѣзды дѣйствительно не достигаютъ своей цѣли.

Предсѣдатель. У насъ остается только часъ до Общаго Собранія, и я долженъ еще успѣть провѣрить всѣ наши резолюціи, а потому я просилъ бы васъ сдѣлать опредѣленный выводъ о посѣщаемости археологическихъ съѣздовъ художниками.

А. Е. Элкинъ. Я хотѣлъ сказать, что съѣзды мало пользуются даже тѣми наличными силами, которыя у нихъ имѣются. Я былъ на Новгородскомъ Съѣздѣ и убѣдился, что тамъ, при такомъ богатствѣ памятниковъ, отношеніе къ нимъ самое неинтеллигентное. А тамъ именно можно было бы оказать пользу дѣлу, давъ пути къ сохраненію памятниковъ и даже намѣтивъ очередныя работы.

В. С. Щербаковъ. Я хотѣлъ сказать только, что краснорѣчивѣе самого докладчика мы врядъ ли можемъ сказать что либо по этому поводу.

Предсѣдатель. Я вполнѣ согласенъ съ г. Щербаковымъ. Позвольте кончимъ вопросъ «о необходимости большаго участія художниковъ въ археологическихъ съѣздахъ».

А. Е. Элкинъ. Я хотѣлъ больше сказать: необходимо, чтобы установилась болѣе тѣсная связь между съѣздами и Археологической Комиссіей, которая слишкомъ изолирована.

Предсѣдатель... «о крайней необходимости связи между археологическими съѣздами и обществомъ, и о желательности введенія большаго художественнаго начала и связи между художественными учрежденіями и археологами».

А. Е. Элкинъ. Я хотѣлъ сказать, что въ данную минуту существуетъ стѣна, черезъ которую намъ нельзя прошикнуть: въ Археологической Комиссіи есть свой органъ, который одинъ рѣшаетъ вопросы государственной важности.

Г. А. Магула. Въ виду того, что археологія занимается памятниками вообще, мнѣ представляется крайне необходимымъ также участіе и архитекторовъ.

Предсѣдатель. Это можно вставить.

А. Е. Элкинъ. Я хотѣлъ сказать...

Предсѣдатель. Выводъ ясенъ.

Г. А. Магула. Ни одно архитектурное общество не посылаетъ спеціальныхъ делегатовъ на археологическіе съѣзды, надо обратить вниманіе, чтобы и Академія посылала нѣсколько человѣкъ.

Предсѣдатель. Необходимо обратить вниманіе на этотъ пробѣлъ какъ Академіи Художествъ, такъ и всѣхъ обществъ.

А. Е. Элкинъ. Позвольте указать, что на Съѣздѣ былъ делегатъ.

Предсѣдатель... Мы можемъ принять положенія В. В. Суслова и отрицательную его критику и, какъ выводъ, обратить вниманіе на этотъ пробѣлъ и просить Археологическое Общество и съѣзды принять мѣры...

А. Е. Элкинъ. Вы знаете всю дѣятельность Археологической Комиссіи, и я полагаю, что она нашихъ постановленій совершенно не исполнитъ.

Предсѣдатель. Что же мы, въ такомъ случаѣ, можемъ сдѣлать?

А. Е. Элкинъ. Видите ли вы здѣсь хотя одного представителя Археологическаго Общества?—Если бы они интересовались, они здѣсь сидѣли бы.

Предсѣдатель. Да, я видѣлъ...

Предложеніе г. Элкина: художники желаютъ присутствовать на засѣданіяхъ Археологической Комисіи. Угодно? (Принято).

Теперь послѣдній отдѣлъ о расширеніи дѣятельности Академіи Художествъ. Вопросъ издательскій. Мы уже одно постановленіе сдѣлали: мы просили составить трудъ по мозаикѣ. Позвольте согласиться съ общимъ принципомъ докладчика и обратить особенное вниманіе Академіи Художествъ на дѣло прикладного искусства и на связь, которая должна существовать между высшимъ художественнымъ учебнымъ заведеніемъ съ прикладными искусствами. Это имѣетъ огромное значеніе.

В. С. Щербаковъ. Я хотѣлъ бы, чтобы въ нашихъ протоколахъ было бы отмѣчено печальное непонятное отношеніе И. Е. Рѣпина къ нашей старинѣ и иконописи. Это чрезвычайно печальное явленіе.

А. Е. Элкинъ. Я бы хотѣлъ тоже подчеркнуть, — онъ такъ много сказалъ, докладъ его былъ такой распространенный, но, дѣйствительно, тамъ было...

Предсѣдатель. Но какое постановленіе Вы предлагаете?

А. Е. Элкинъ. Я только хотѣлъ указать, что иконописаніе есть искусство. Если его не понимать...

Предсѣдатель. Угодно ли вамъ, чтобы на Общемъ Собраніи нашъ Отдѣлъ сдѣлалъ бы возраженія, какъ по поводу сказаннаго И. Е. Рѣпинымъ, такъ и по поводу того оратора, который сказалъ, что наша выставка есть соръ?

Голоса. Просимъ, конечно!

Предсѣдатель. Принято.

Предсѣдатель. Позвольте, въ лицѣ супруги В. В. Суслова, поблагодарить его за докладъ, имѣющій цѣлый рядъ весьма цѣнныхъ и важныхъ заключеній. Я долженъ прибавить, что заслуги В. В. Суслова очень значительны, онъ давно занимается этимъ вопросомъ и, какъ вы видите, уже много лѣтъ назадъ говорилъ о необходимости поднять художественныя начала. (Рукоплесканія). Сейчасъ докладъ г. Боравскаго. Если можно—кратко!

.....

ОБЪ ОХРАНѢ ПРОИЗВЕДЕНІЙ ИСКУССТВА (ДОПОЛНЕНІЕ).

А. Я. БОРАВСКІЙ.

чера я имѣлъ честь представить докладъ, положенія котораго, принятыя Отдѣломъ и напечатанныя въ «Вѣстникѣ», таковы:

1) «Ходатайствовать передъ Императорской Академіей Художествъ объ устройствѣ мастерской-школы реставраціи и консерваціи, принимая во вниманіе единогласное постановленіе Отдѣла въ засѣданіи 28 декабря о характерѣ реставраціи.

2) Обратить вниманіе на тѣ памятники въ музеяхъ, которые гибнутъ, требуютъ копій, и на необходимость исполненія копій съ нихъ.

3) Ходатайствовать объ основаніи спеціальнаго журнала консерваціи и реставраціи или спеціальнаго отдѣла въ одномъ изъ существующихъ.

4) Ходатайствовать объ установленіи книгъ реставраціи въ музеяхъ, въ которыя записывать подробно все, касающееся реставраціи каждаго отдѣльнаго произведенія искусства.

5) Высказать желательность международныхъ Съѣздовъ консерваторовъ и реставраторовъ и соотвѣтственныхъ при нихъ выставокъ».

Сегодня, господа, я желалъ бы представить вамъ еще два изъ затрагиваемыхъ мною вопросовъ и просить принять соотвѣтственныя резолюціи.

Если окажется невозможнымъ основать теперь при Академіи Художествъ школу реставраторовъ и образцовую реставраціонную мастерскую, если окажется невозможнымъ организовать консерваторско-реставраторскую Комиссію для наблюденія за исполняемыми и предполагаемыми консерваціонными и реставраціонными работами, я предлагаю признать нужнымъ основаніе образцовой реставраціонной мастерской при одной изъ другихъ художественныхъ школъ, напр., барона Штиглица. Что же касается наблюденія за исполняемыми и предполагаемыми консерваціонными и реставраціонными работами, то прошу подтвердить необходимость разсматривать подлежащіе вопросы въ спеціальномъ журналѣ консерваторовъ и реставраторовъ или въ спеціальномъ отдѣлѣ одного изъ существующихъ журналовъ.

Тезисы моего вчерашняго доклада являются тезисами не ad hoc, конструированными для выступленія на Съѣздѣ, но представляютъ собой положенія, глубоко продуманныя, и мысли не отвлеченныя, а подсказываемыя самой жизнью.

Мой вчерашній докладъ—это одинъ изъ тѣхъ многочисленныхъ шаговъ, которые я, для благополучія произведеній искусства, дѣлаю, одна изъ попытокъ въ должной мѣрѣ заинтересовать вопросами консерваціи спеціалистовъ, общество и художниковъ, чьи произведенія тоже когда нибудь будутъ сохраняемы и реставрируемы—одна изъ попытокъ съ надлежащей стороны освѣтить эти вопросы.

Я не стараюсь скрыть свои секреты и знанія, я желаю ихъ передать будущимъ реставраторамъ, желаю обезопасить отъ варварскихъ рукъ безсмертныя по генію и таланту творенія, желаю реставрацію возвысить до искусства и поставить ее рядомъ съ творческимъ искусствомъ и искусствомъ консерваціи.

И потому прошу васъ, господа, разсмотрѣть и утвердить слѣдующее мое предложеніе: произведенія искусства для реставраціи должны сдаваться не по конкурсу смѣтныхъ суммъ, подобно поставкамъ для казны, но на основаніи прежде исполненныхъ работъ истинными реставраторами, т. е. реставраторами-художниками, и не могутъ сдаваться произведенія искусствъ въ реставрацію подрядчикамъ, малярамъ, псевдо-реставраторамъ, т. е. реставраторамъ-ремесленникамъ.

Предсѣдатель. Угодно, господа, принять тезисы этого доклада? (Принято). Н. Е. Макаренко не пріѣхалъ, и у насъ очень мало времени, потому что въ 2 часа назначено Общее Собраніе. На немъ будутъ прочитаны всѣ тезисы, принятые нашимъ Отдѣломъ, и послѣднимъ будетъ прочитано то, что составилъ сейчасъ А. А. Карелинъ. Я обязанъ все это закончить и отмѣтить, что мы прошли и чего не удалось пройти. Не состоялось у насъ два доклада, г.г. Макаренко и Романова, за ихъ неприбытіемъ.

А теперь позвольте отъ души поблагодарить васъ всѣхъ за дружную работу и высказать пожеланіе о скорѣйшемъ проведеніи въ жизнь всѣхъ, возбужденныхъ нами здѣсь, вопросовъ.

Голоса. Благодаримъ васъ, графъ... позвольте васъ поблагодарить!.. (шумъ, рукоплесканія).

Предсѣдатель. Позвольте предложить на память о Съѣздѣ мой трудъ 1902 года. «Зимняя поѣздка въ Бѣлозерскій край».

ОТДѢЛЪ ШЕСТОЙ.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОМЫШЛЕННОСТЬ И КУСТАРНОЕ ДѢЛО.

Шестой Отдѣлъ Всероссійскаго Съѣзда Художниковъ былъ едва-ли не однимъ изъ самыхъ значительныхъ отдѣловъ Съѣзда. Вѣдь въ задачу его входила разработка вопроса о поднятіи уровня художественнаго производства народа, путемъ его художественнаго воспитанія, а вѣдь это вопросы подъема общаго уровня культуры народа духовной, равно и экономической культуры Россіи.

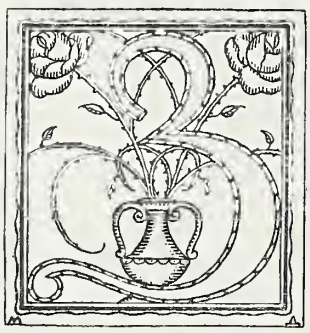
Отдѣлъ имѣлъ 7 засѣданій, подъ предсѣдательствомъ П. П. Марсеру, графѣ П. Ю. Сюзорѣ, Альб. Н. Бенуа, С. С. Голоушевѣ. На этихъ засѣданіяхъ прошло много наболѣвшихъ вопросовъ, вопросовъ первѣйшей важности, нѣкоторые же доклады, въ виду того, что они представляли интересъ и для другихъ отдѣловъ Съѣзда, были прочитаны въ Общихъ Собраніяхъ. Такъ, на одномъ изъ нихъ былъ прочитанъ докладъ С. С. Голоушева. Этотъ докладъ былъ посвященъ вопросу о вырожденіи національной русской художественной промышленности, подъ эклектическимъ западнымъ вліяніемъ. Отдѣлъ выработалъ такія мѣропріятія, которыя, по его мнѣнію, могли бы не только оградить отъ быстрой гибели національную кустарную промышленность, но и обезпечить ея будущность. Ту же задачу—поднять уровень прикладного искусства и художественной промышленности въ Россіи преслѣдовалъ докладъ Н. Ф. Роота. Собраніе охотно пошло за докладчикомъ и выработало рядъ мѣръ для поднятія русскаго прикладного искусства и художественной промышленности путемъ художественнаго воспитанія народа. Задачу художественно-промышленнаго образованія преслѣдовалъ и П. П. Пашковъ. Постановленіемъ Отдѣла этотъ докладъ будетъ разосланъ во всѣ Земскія и Городскія учрежденія. Однако, Отдѣлъ не призналъ возможнымъ ограничиться разсылкой одного лишь доклада П. П. Пашкова, но постановилъ присоединить къ нему особое дополненіе, выработанное спеціальной Комиссіей. Въ вопросѣ объ организаціи конкурсовъ художественной промышленности, Отдѣлъ отказался одобрить какія либо ограничительныя мѣропріятія, а наоборотъ, почти единогласно высказался за полную свободу конкурсовъ. Вмѣстѣ съ тѣмъ, Отдѣлъ выразилъ пожеланіе, чтобы въ составъ жюри этихъ конкурсовъ входили преимущественно художники. Въ докладѣ Л. Г. Оршанскаго прошла та область прикладного искусства, которая связана съ воспитаніемъ дѣтей... Это игрушки. Охраненію кустарнаго промысла, въ которомъ хранятся преданія сѣдой-сѣдой старины, были посвящены доклады М. Н. Дитрихъ и Е. Н. Половцовой. А. П. Эйсснеръ ознакомилъ съ кустарями юго-западнаго Закавказья. Имъ же въ его докладѣ «Непосредственное творчество» былъ предложенъ особый способъ составленія орнамента. Въ докладѣ П. С. Флософова прошелъ вопросъ о фарфорѣ и, наконецъ, по предложенію П. П. Марсеру, Отдѣлъ постановилъ просить тѣ изъ художественныхъ обществъ, на выставки которыхъ до сего времени не допускались objets d'art, принимать ихъ впредь наравнѣ съ другими работами художниковъ.

Такова была дѣятельность VI Отдѣла. Она была столь разнообразна, столь значительна, что его нельзя не признать однимъ изъ самыхъ важныхъ Отдѣловъ Всероссійскаго Съѣзда Художниковъ.

О ВЫРОЖДЕНІИ РУССКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОМЫШЛЕННОСТИ [1]).

С. С. ГОЛОУШЕВЪ.

(Общее Собраніе 28-го декабря 1911 г.).



дѣсь мы не разъ слышали, какъ гибнутъ у насъ памятники русской старины, это очень печально, но еще печальнѣе, что гибнетъ не только старина, но то, чѣмъ создавалась старина: въ самомъ народѣ гибнетъ то художественное чутье, которое существовало, гибнетъ то русское, дорогое, чѣмъ мы любуемся, гибнетъ въ томъ кустарномъ дѣлѣ, которое могло играть громадную роль въ возрожденіи русской промышленности. Я говорю не голословно, мы видѣли рядъ промышленныхъ учрежденій, большихъ выставокъ, напр., въ Казани, и скажу, что печальнѣе ничего нельзя себѣ представить. Гибнетъ то русское, свое, что создавала русская деревня,—иначе и быть не можетъ: приходитъ культура и уничтожаетъ дикое, самородное искусство. Можно сказать: не бѣда, все должно перетерпѣть извѣстное измѣненіе,—просвѣщеніе, слава Богу, не спитъ, просвѣщеніе проникаетъ въ глухую деревню, просвѣщеніе войдетъ въ настоящее искусство и поставитъ на твердую почву все, что гибнетъ и вырождается. Увы! Къ несчастью, это не такъ—просвѣщеніе чуждо вопросамъ искусства. Людямъ, стоящимъ высоко въ культурномъ отношеніи, передъ которыми надо низко поклониться, оказывается, чужды вопросы искусства.

На Казанской выставкѣ бросались въ глаза ужасныя вещи. Промышленныя школы внесли въ деревню не поддержку, не возрожденіе, а тотъ развратъ искусства, эклектическое искусство, которое являлось отдаленнымъ отголоскомъ Запада и повело къ полному обнищанію чутья. Въ тѣхъ мѣстностяхъ, гдѣ распространено русское шитье, кружева и вышивки, когда основывались школы, въ нихъ пытались воспроизвести картину Васнецова «Три богатыря». Ее вышивали $1^1/_2$ года, и это было отвратительное подражаніе. Когда я обратился къ представителямъ школы, они смотрѣли на меня съ удивленіемъ: какъ,—это не великолѣпно!? Мы видимъ тамъ, гдѣ существовали русскія кружева, въ кружевныхъ школахъ плетутъ валансьенъ, брюссельскія кружева на русскій ладъ, за исключеніемъ Екатеринбургской школы и въ Костромской губерніи, за исключеніемъ двухъ школъ, нельзя указать ни на одну, которая преслѣдовала бы художественныя цѣли и понимала бы свое дѣло по отношенію къ художественной промышленности. Всюду происходитъ то же самое—на югѣ, на западѣ,—и отъ другихъ докладчиковъ вы услышите о впечатлѣніяхъ Кавказа, какъ и тамъ грозитъ гибель и вырождается художественная промышленность? Отчего же это происходитъ? Оттого, что люди не хотятъ ничего сдѣлать, да и некому это сдѣлать. Тѣ земства, которыя вкладываютъ идеи и массу заботъ, въ этомъ дѣлѣ безспльны, потому что въ ихъ рукахъ нѣтъ ни людей, ни пониманія. Вопросъ этотъ былъ предметомъ обсужденія на Казанскомъ Съѣздѣ. Тамъ разсматривался вопросъ о народномъ образованіи и мелкомъ кредитѣ, а наряду съ ними былъ разсмотрѣнъ и этотъ, о художественномъ элементѣ въ кустарной промышленности, причемъ Съѣздъ пришелъ дружно къ опредѣленнымъ выводамъ. Однако, прошло 3 года и ничто не двигалось впередъ; то, что было выработано, ничего не проведено. Почему? Не знаю, но думаю, что если вы узнаете, что постановилъ Съѣздъ и подкрѣпите то, что было сказано, то хочу вѣрить, что это дастъ толчекъ и не останется безъ вниманія. Надо дѣйствовать настойчиво, иначе мы дождемся, что наша русская художественная промышленность выродится во что-то такое, передъ чѣмъ мы сами только разведемъ руками. Казанскій Съѣздъ пришелъ къ тому, что безъ объединенія земствъ на этомъ пути ничего нельзя сдѣлать. Надо объединиться въ цѣляхъ коммерческихъ, и все кустарное дѣло должно быть поручено нѣкоторой единой организаціи всероссійской, которая составилась бы изъ представителей тѣхъ или другихъ земствъ. Эта организація можетъ собраться въ центрѣ, можетъ быть въ Москвѣ, и она изъ себя выдѣлитъ 3 отдѣльно функціонирующихъ органа—коммерческій, техническій и, главнымъ образомъ, художественный. Создается при этой общеземской

[1]) При напечатаніи настоящаго доклада, Комиссія руководствовалась лишь стенограммой засѣданія, въ виду того, что оригиналъ доклада не былъ доставленъ авторомъ своевременно.

организаціи единый, имѣющій отношеніе ко всей Россіи, художественный Совѣтъ, который, дѣйствительно имѣетъ возможность привлечь къ этой работѣ наилучшія русскія художественныя силы, людей, которые проводили бы все время глубокое пониманіе старины. Этотъ Совѣтъ составитъ ядро и изучитъ тѣ элементы, которые еще уцѣлѣли. Надо установить въ каждой отдѣльной мѣстности, что надо сдѣлать, чтобы поддержать и сохранить развитіе. Затѣмъ оно должно имѣть вліяніе на организацію каждаго отдѣльнаго земства, можетъ руководить направленіями школъ, которыя основываются земствами. Такое устройство представитъ изъ себя надежную художественную организацію и явится тѣмъ спасительнымъ якоремъ, на которомъ надо остановиться, пока не погибло то, что намъ еще дорого въ нашей народной самобытности. Въ Казани наглядно было показано, какъ 12 милліоновъ денегъ ушло на поддержку голодавшихъ кустарей; если бы эти милліоны пошли на поддержаніе самого кустарнаго промысла, тогда не было бы голода. Что же дѣлать? Въ этомъ насъ убѣждаютъ выставки: единственное, что привлекаетъ и обезпечиваетъ кустарный сбытъ за-границей—это наличность въ нихъ настоящаго русскаго характера, это тотъ самобытный элементъ, который безъ надлежащихъ заботъ вырождается и исчезнетъ совсѣмъ. Поэтому, господа, помимо того, что было сдѣлано на Казанскомъ очередномъ Съѣздѣ, я предложилъ бы, чтобы и нашъ Съѣздъ высказался по этому вопросу, считая, что рѣшенія Казанскаго Съѣзда осуществить настоятельно необходимо, и что всѣ заботы со стороны правительства и земствъ должны вести къ тѣмъ мѣрамъ, которыя могутъ обезопасить это настоящее положеніе отъ гибели того, что намъ такъ дорого и называется настоящимъ русскимъ искусствомъ.

Докладъ С. С. Голоушева, въ виду того, что онъ представлялъ интересъ для всѣхъ Отдѣловъ Съѣзда, былъ заслушанъ въ Общемъ Собраніи. Онъ возбудилъ большой интересъ и послѣ него состоялся оживленный обмѣнъ мнѣній между *П. П. Марсеру, П. П. Пашковымъ, гр. П. С. Шереметевымъ, Е. Н. Половцовой, А. П. Эйснеромъ, Д. Н. Сумцовымъ, Н. И. Верхотуровымъ, Е. М. Кузьминымъ, гр. П. Ю. Сюзоромъ,* и *С. С. Голоушевымъ.*

П. П. Марсеру. Позвольте выразить мое удовольствіе по поводу словъ предшествующаго оратора. Онъ говорилъ о Казанскомъ Съѣздѣ, — на послѣднемъ Кустарномъ съѣздѣ въ Петербургѣ особая комиссія, которая долго работала, внесла на обсужденіе Съѣзда положеніе о высшемъ художественномъ Совѣтѣ, который, въ мысляхъ комиссіи, имѣлъ назначеніе вѣдать всей художественной частью нашихъ кустарныхъ промысловъ. Проектъ этотъ былъ единогласно принятъ,—осуществить же его на практикѣ, однако, не такъ легко, т. к. тутъ является цѣлый рядъ вопросовъ финансовыхъ и бюджетныхъ и эта организація не могла сразу осуществиться. Въ Главномъ Управленіи Земледѣлія и Землеустройства, кое-что дѣлается. Именно впервые Министерство озабочено изданіемъ рисунковъ для кустарнаго промысла, для мебельнаго дѣла. Министерство пошло иными путями, чѣмъ обыкновенно: обратились къ художникамъ и поручили имъ редактированіе и выборъ рисунковъ. Это было поручено художественной комиссіи, и такъ мало-по-малу маленькіе шаги дѣлаются. Я считаю, что всѣ съѣзды по разнымъ отдѣльнымъ спеціальностямъ, какъ съѣзды архитекторовъ и кустарные—всякій разъ подтверждали, что надо обратить вниманіе, чтобы въ нашей кустарной промышленности не было разврата. Чтобы всѣ сознали, что это единственное спасеніе,—и внѣ русскаго національнаго—наша кустарная промышленность не имѣетъ смысла. Конечно, сбытъ въ Россіи небольшой, а главный сбытъ за-границей. За-границей никогда не станутъ покупать промышленныя произведенія, если онѣ не будутъ носить національнаго характера. Только эта прелесть, которая уноситъ въ иную жизнь, доставляетъ нашимъ продуктамъ такую цѣнность. Гдѣ есть наши кустарныя вещи, онѣ распродаются безъ остатка. При громадномъ рынкѣ онъ можетъ принести благосостояніе; вопросъ этотъ государственно серьезный. Прошу Съѣздъ подтвердить необходимость принять самыя серьезныя мѣры, чтобы оградить, какъ возможно, кустарей отъ разврата, который вноситъ всякій, кому не лѣнь; всѣ суются въ это и я видѣлъ, что посылаются такіе образцы, которые закономъ слѣдовало бы запретить. Надо, чтобы былъ контроль, чтобы былъ общественный контроль, чтобы земства поняли и сознали. Тогда толчекъ будетъ данъ.

П. П. Пашковъ. Я хотѣлъ присоединиться къ тому, что было высказано докладчикомъ, но къ этому вопросу подойти еще и съ другой стороны, — обратить ваше вниманіе на слѣдующее обстоятельство. 3 года прошло послѣ Казанскаго съѣзда и мало что сдѣлано. Надо просить Съѣздъ подтвердить всѣ высказанныя намѣренія. Я хотѣлъ сказать, что есть еще другая сторона дѣла. Россія очень велика и чрезвычайно разнохарактерна по мѣстнымъ оттѣнкамъ и интересамъ, которые хранятся въ небольшомъ количествѣ, которые остались на мѣстахъ. Я вижу въ этомъ залѣ людей, собравшихся со всѣхъ окраинъ Россіи и кто можетъ работать по этому дѣлу,

какъ не тѣ, которые здѣсь сидятъ. Кто можетъ ближе всѣхъ стоять къ этому дѣлу—художники, которые видятъ и знаютъ, что тамъ надо дѣлать. Очень хорошо было бы организовать Совѣтъ, о которомъ здѣсь говорилось, это былъ бы настоящій жизненный источникъ для тѣхъ людей, которые ближе стоятъ къ этому роднику. Съ этого надо начать, чтобы помочь этимъ дѣятелямъ, стоящимъ на мѣстѣ. За послѣдніе годы наблюдается увлеченіе нашей русской старниой и искусствомъ. Кто же ближе стоитъ къ художественной промышленности, какъ не художники, которые работаютъ на мѣстахъ. Здѣсь говорилось о томъ, что меценаты и покровители посылаютъ отвратительные рисунки,—они не знаютъ, какъ помочь, и получается трагическое положеніе. Есть мѣста, гдѣ красивое прошлое растрачено и его трудно собрать. Надо начать съ того, чтобы на окраинахъ въ мѣстные музеи собирали все драгоцѣнное, что осталось еще не утраченнымъ. Посмотрите на нашъ сѣверъ, какая красота тамъ своеобразная. Надо, чтобы мѣстные художественные дѣятели позаботились собрать все, что осталось, а не посылались бы рисунки изъ Москвы. Такъ это дѣлается всюду. Недавно пріѣзжали японцы и говорили, что бы они дали, чтобы взять обратно тѣ прекрасныя вещи, которыя попали къ намъ. Много разошлось художественныхъ произведеній, а только тогда, когда онѣ на мѣстѣ, можно создавать эти цѣнности. Самое важное здѣсь, это близкое участіе художника и любовь тѣхъ, которые понимаютъ. Мнѣ пришлось говорить съ дѣятелями изъ Малороссіи, которые озабочены собраніемъ орнаментовъ. Помочь дѣлу кустарной промышленности могутъ только люди, находящіеся на мѣстѣ, они должны любовно отнестись и въ этомъ направленіи работать. Организація можетъ помочь совѣтомъ и деньгами и двигать дѣло, но живая дѣятельная сила въ художникахъ, которые на мѣстахъ. Руководить кустарнымъ дѣломъ издали очень трудно, надо на мѣстахъ открыть учебныя мастерскія. Только такимъ образомъ осуществится этотъ вопросъ. Тогда сочувствіе снизу пойдетъ, теперь именно такой моментъ наступилъ. Въ первый день открытія, я позволю себѣ напомнить, здѣсь упоминали о томъ прекрасномъ прошломъ, когда въ стѣнахъ этой Академіи былъ и рѣзчицкій отдѣлъ, и когда занимались литейнымъ дѣломъ. Потомъ, къ сожалѣнію, пришло раздѣленіе на большое и малое искусство, очень многіе художники отошли въ сторону. Всѣ эти люди съ драгоцѣнными руками, съ великимъ вкусомъ, унаслѣдованнымъ отъ прошлыхъ вѣковъ, которые въ наслѣдіе получили великое прошлое. Чѣмъ больше было реформъ, тѣмъ болѣе они оставались одни и, въ концѣ концовъ, обезсилили. Теперь же наступилъ моментъ, когда всѣ возвращаются къ этому, идутъ къ сырому матеріалу, навстрѣчу кустарямъ и, можетъ быть, отъ этого постепеннаго сближенія произойдетъ то, что дѣло поднимется и будетъ на той высотѣ, какъ оно было когда то поставлено. Я вижу, что главное участіе состоитъ прежде всего въ работѣ художниковъ на мѣстахъ. Если они принимаются за это дѣло, то недалеко то будущее, когда они сами возьмутъ въ руки рѣзецъ и чеканъ и раздѣленія на искусство малое и большое не будетъ, и тогда выйдутъ большіе художники, какъ въ свое время вышли Бенвенуто Челлини и Ботичелли, который вышелъ изъ ювелирной мастерской. Масса художниковъ прошли эту прекрасную школу. Я думаю надо это привѣтствовать, т. к. въ этомъ лежитъ корень дѣла. Тогда всѣ организаціи сверху помогутъ и наша русская кустарная промышленность, въ прошломъ имѣвшая такіе чудные образцы, завоюетъ на рынкѣ такое положеніе, какого она достойна.

Гр. П. С. Шереметевъ. Господа, позвольте мнѣ внести опредѣленное предложеніе.

Отъ души сочувствую только что слышанному, видя въ этомъ залѣ дѣйствительный успѣхъ нашихъ кустарныхъ промысловъ, которые безъ художественнаго начала и національной основы будутъ мертвы и не получатъ сбыта. Я внесъ бы слѣдующее предложеніе: ежели наше Собраніе приметъ положеніе о необходимости Общаго Художественнаго Совѣта, для развитія кустарнаго дѣла, я внесъ бы предложеніе обратиться ко всѣмъ губернскимъ земскимъ управамъ, чтобы такое постановленіе Съѣзда было доложено земскимъ собраніямъ и чтобы собранія высказались, насколько возможно ждать содѣйствія отъ земствъ,—иначе я не понимаю, какой можетъ быть практическій выходъ. Если земскія собранія откликнутся, такой Художественный Совѣтъ, весьма возможно, будетъ образованъ. Земскія собранія могутъ объединиться также по цѣлому ряду своихъ вопросовъ. Если предложеніе о Совѣтѣ будетъ принято, я предложу: объединеніе всѣхъ земскихъ собраній, о которомъ я сейчасъ доложилъ. (Апплодисменты).

Е. Н. Половцова. Намъ, людямъ, занимающимся на мѣстахъ кустарной промышленностью, чрезвычайно дорого присутствовать при такомъ отношеніи. Мы жаждемъ участія художниковъ, только и думаемъ, какъ бы вступить въ союзъ съ ними. Мнѣ кажется, что если Съѣздъ выскажется такъ горячо, какъ началъ, тогда дѣло подвинется. Мнѣ хотѣлось бы по поводу доклада, которому я весьма сочувствую, сдѣлать маленькую поправку. Совершенно правильно, что наши школы очень много ходятъ впотьмахъ, не умѣютъ направить дѣла, какъ слѣдуетъ, но все-таки не такъ огульно, какъ ска-

залъ докладчикъ. Существуютъ школы, которыя стараются пробиться черезъ эту тьму и стремятся къ свѣту. Я позволю себѣ указать на выставку, здѣсь находящуюся, тамъ нѣсколько предметовъ, кружевъ, изъ школы въ центральной Россіи, Рязанской губерніи, Скопинскаго уѣзда,—они сдѣланы со старинныхъ русскихъ рисунковъ, которые ничего общаго не имѣютъ съ валянсьенъ. Я усердно прошу членовъ Съѣзда обратить вниманіе, что кружева эти получили медаль на Туринской выставкѣ. Важно не то, что они получили золотую медаль на международной выставкѣ, а то, что выставка дала медаль кружевамъ, которые лежали рядомъ съ валянсьеномъ, не получившимъ медали. Прошу обратить вниманіе, что въ Италіи, гдѣ такъ цѣнится и высоко стоитъ кружевное производство, сейчасъ сумѣли отличить національный характеръ этихъ кружевъ. Ни одного не было иностраннаго кружева,—все только исключительно по русскимъ стариннымъ образцамъ. Это по поводу доклада. Затѣмъ позволю себѣ сказа́ть, что докладъ, намѣченный завтра въ VI секціи, разсчитанъ на то, чтобы художники откликнулись. Тамъ прямое обращеніе къ художникамъ, и я боялась, что это прочтено будетъ въ присутствіи лицъ, которые исключительно заняты кустарнымъ дѣломъ и узко смотрятъ. Я хочу чтобы на докладъ такой важности откликнулись художники.

Теперь скажу по поводу исчезновенія на Руси кружева необыкновеннаго интереса, которое не имѣетъ рисунка и плетется на память. Мнѣ было поручено изслѣдовать это кружево и представить отчетъ въ Главное Управленіе Земледѣлія и Землеустройства. Я сдѣлала это точно и не нашла дальнѣйшаго отвѣта, т. к. тамъ не могли рѣшить. Намъ не нужна школа, т. к. школа можетъ испортить, но что же въ такомъ случаѣ надо сдѣлать, чтобы сохранить самобытность? Это суть моего доклада, который я завтра буду дѣлать, и съ этимъ прямымъ вопросомъ обращусь къ художникамъ, и когда мы пойдемъ рука-объ-руку, мы будемъ работать на пользу нашей кустарной промышленности. (Апплодисменты).

А. П. Эйсснеръ. Съ одной стороны было сказано, что кустарная промышленность, творчество и драгоцѣнный рисунокъ—пропадаютъ; съ другой стороны указывали, что вліяніе художника поддерживаетъ художественное творчество. Съ одной стороны есть паденіе, а съ другой стороны—стремленіе поддержать. Говорятъ: это прекрасно, удивительно хорошо и музей готовъ взять, но денегъ нѣтъ. Вы знаете—«вольному воля, спасенному рай». Какъ-нибудь иначе нельзя ли устроить, пожертвовать? Есть люди, которые желаютъ работать, но какими способами, гдѣ найти поддержку, чтобы помочь кустарямъ. Я просилъ бы высказаться,—мы однимъ Совѣтомъ художественнымъ ничего не сдѣлаемъ, надо изыскать путь, какъ найти средства, хотя бы минимальныя. Министерство Земледѣлія и Землеустройства отвѣчаетъ, что средствъ нѣтъ. Это самый существенный вопросъ. Кустарный промыселъ падаетъ, а какъ помочь—это самое главное.

Д. Н. Сумцовъ. Затронутый вопросъ огромной важности, и если бы не позднее время и не было бы Предсѣдателемъ предоставлено всего 5 минутъ, можно было бы сказать очень многое. Я постараюсь изложить свое замѣчаніе въ двѣ минуты. Мы здѣсь слышали предложеніе объ обращеніи къ земствамъ,—предложеніе это очень важное и желательно его осуществленіе. Надо не только обратиться къ земствамъ, чтобы собрать свѣдѣнія, но въ то же время надо поддержать энергію тѣхъ немногихъ лицъ въ земствахъ, которыя интересуются этимъ дѣломъ и вкладываютъ свой трудъ и заботы о его развитіи. Я позволю себѣ расширить вопросъ и рекомендовать обратиться къ Городскимъ Управленіямъ. Многіе города имѣютъ художественно-промышленные музеи, гдѣ есть доступъ и кустарнымъ издѣліямъ. Затѣмъ города при строительной дѣятельности начинаютъ пользоваться кустарными издѣліями и заинтересованы, чтобы эти издѣлія были художественныя. Прошу еще добавить и обращеніе къ Городскимъ Управленіямъ. (Апплодисменты).

Н. И. Верхотуровъ. Конечно, настоящій вопросъ глубокой важности. Сейчасъ идутъ изысканія средствъ и безусловно безъ средствъ, одними пожеланіями, мы ничего не добьемся. Какъ разъ эти средства кроются у самого народа. Мы говоримъ здѣсь о музеяхъ, но они есть храмы, и эти храмы отъ рукъ художника. Если я позволилъ себѣ заговорить объ этомъ, то потому, что при открытіи Съѣзда г-нъ Саблеръ выразилъ желаніе, чтобы художники пошли навстрѣчу. Подрядчики, благодаря большому капиталу, всегда обойдутъ художниковъ, — большая часть нашихъ подрядчиковъ невѣжественна, и тѣ изъ нихъ, которые развили свое дѣло до громадныхъ размѣровъ, не въ состояніи слѣдить за художественностью, ставятъ дѣло на коммерческую ногу, забыли художественные идеалы и портятъ храмы. Всѣмъ извѣстно, какіе драгоцѣнные храмы испорчены подрядчиками. Если Съѣздъ пойдетъ навстрѣчу предложенію Г-на Саблера и похлопочетъ отдать этотъ храмъ людямъ съ особымъ образованіемъ, то и реставрація храмовъ должна исполняться людьми съ извѣстнымъ художественнымъ образованіемъ.

Предсѣдатель. (Гр. П. Ю. Сюзоръ). Прошу оставаться въ предѣлахъ обсуждаемаго вопроса,—о храмахъ имѣется особый докладъ.

И. И. Верхотуровъ. Они страшно любятъ русскую старину, они, въ большинствѣ случаевъ, великолѣпно знаютъ русскій орнаментъ. Намъ не надо создавать искусство музеевъ, самые храмы будутъ музеями. Народъ любитъ ходить въ храмъ и смотрѣть на эти образцы, вдобавокъ на помощь придутъ художники, наши храмы даютъ сотни тысячъ... (шумъ).

Е. М. Кузьминъ. Предыдущій ораторъ коснулся храмовъ...

Предсѣдатель. Я прошу оставаться въ предѣлахъ обсуждаемаго вопроса!

Е. М. Кузьминъ. Заговорили о храмахъ, какъ о музеяхъ, гдѣ дѣйствительно могли бы сохраниться остатки художественной старины, которые валяются по нашимъ храмамъ. Мнѣ приходилось находить подъ лѣстницами въ кладовыхъ остатки древнихъ работъ и вышивокъ, но, какъ только хотѣлось добыть ихъ для музея, встрѣчались невѣроятныя препятствія, приходилось обращаться чуть ли къ архіерею. Въ данномъ случаѣ Съѣздъ могъ бы обратиться къ духовной власти для облегченія доставленія предметовъ изъ храмовъ безъ особыхъ формальностей.

Гр. П. С. Шереметевъ. Можетъ быть, слѣдовало бы болѣе опредѣленно—не обращаться ко всѣмъ земствамъ, а только къ одному, именно къ Московскому губернскому земству, какъ наиболѣе центральному и одному изъ дѣятельныхъ въ кустарномъ отношеніи, и просить его войти въ сношеніе съ другими. Если поручить Исполнительной Комиссіи нашего Съѣзда обратиться ко всѣмъ земствамъ для собиранія этихъ свѣдѣній, то надо знать, какое будетъ ядро. Не лучше ли обратиться къ Московскому земству. Если бы это было нѣсколько лѣтъ тому назадъ, это сдѣлать нельзя было бы. Я вспоминаю время, когда предсѣдателемъ былъ Ѳ. А. Головинъ, нѣсколько гласныхъ обратились къ нему съ тѣмъ же вопросомъ о необходимости, въ виду спроса, поднять въ земствахъ развитіе промышленности на народной основѣ. Онъ сказалъ, что это зависитъ отъ спроса, и если спросъ будетъ на декадентство, то земство должно такъ и работать. Теперь времена измѣнились и земскія кустарныя работы находятся въ иномъ положеніи. Къ сожалѣнію, Московское земство у насъ на Съѣздѣ на выставкѣ не представлено. Надо обратиться къ Московскому земству и поручить Исполнительной Комиссіи Всероссійскаго Съѣзда Художниковъ обратиться съ просьбой войти въ сношенія со всѣми земствами, гдѣ есть кустарный промыселъ, такъ какъ Съѣзду сдѣлать это невозможно. Просить сообщить постановленіе Съѣзда о необходимости образовать единый центральный художественный Совѣтъ по дѣламъ кустарнаго промысла. О текстѣ обращенія можно подумать. О принципѣ обращенія я просилъ бы высказаться, насколько Съѣздъ найдетъ его удобнымъ и возможнымъ.

Предсѣдатель. Господа, масса лицъ говорили по этому вопросу и это доказываетъ, насколько вопросъ этотъ животрепещущій. Сдѣланъ цѣлый рядъ предложеній: обратиться къ правительству, земствамъ и мѣстнымъ властямъ. Прежде всего докладчикъ предложилъ подтвердить постановленіе Казанскаго Съѣзда о томъ, чтобы былъ созданъ центральный органъ, который вѣдалъ бы художественную часть кустарнаго дѣла въ Россіи. П. П. Марсеру говорилъ, что это подтвердилось на кустарномъ Съѣздѣ здѣсь. Затѣмъ было предложено г. Пашковымъ обратить особое вниманіе на поддержаніе лицъ, наиболѣе знакомыхъ съ кустарнымъ дѣломъ, и создать на мѣстѣ кустарные музеи, гдѣ могли бы быть собраны лучшіе образцы стараго искусства. Затѣмъ Пашковымъ было предложено возстановленіе въ Академіи литейнаго дѣла, какъ звено цѣпи, которое соединило бы художника въ Академіи съ кустаремъ на мѣстѣ. Предложено было госпожей Половцовой въ защиту той школы, которая отражаетъ народное творчество, поддержать ее. Гр. Шереметевъ предложилъ обратиться къ земствамъ, и затѣмъ это видоизмѣнилъ, къ одному Московскому. Я считаю неудобнымъ обратиться къ одному Московскому, такъ какъ цѣлый рядъ другихъ работаетъ уже по этому дѣлу. Я считалъ бы правильнымъ обратиться ко всѣмъ земствамъ... (*шумъ*). Позвольте, я кончу, а вы затѣмъ возразите. Затѣмъ было указано, что въ церквахъ хранится цѣлый рядъ драгоцѣнностей, напоминающихъ старинное творчество, которыя должны быть въ музеяхъ, а теперь пропадаютъ. Если память мнѣ не измѣняетъ, было еще предложеніе обратиться не только къ земствамъ, но и къ Городскимъ Управленіямъ, вѣдающимъ особыми школами. Относительно реставраціи церквей, чтобы ихъ дѣлали художники, это выходитъ изъ предѣловъ нашего Отдѣла. Вотъ всѣ коренныя предложенія, прошу Сергѣя Сергѣевича сдѣлать поправку. Затѣмъ есть еще маленькое общее заявленіе: Съѣздъ черезъ нѣсколько дней закроется, вы всѣ поѣдете опять въ свои родныя мѣста; останется небольшое количество лицъ, на которыхъ будетъ возложено осуществленіе вашихъ предположеній. Вотъ, мнѣ кажется, слѣдуетъ высказаться по вопросу, что съѣзды художественные не должны быть случайными явленіями, чтобы всѣ постановленія были живучими, съѣзды должны быть періодическими. Если вы признаете и нѣсколько разъ подтвердите, что состоятельность и существенность зависитъ отъ повторности этихъ съѣздовъ, надо высказаться о необходимости созданія постояннаго органа, чтобы былъ постоянный комитетъ періодическихъ художественныхъ съѣздовъ. Если вы на этой мысли принципіально остано-

витесь и въ постановленіяхъ повторите, тогда настоящій, какъ бы сказать, устроительный органъ преобразуется въ другую вліятельную силу, имѣющую учрежденіе, которое будетъ уже дѣйствительно органомъ, вносящимъ жизнь, и къ нему можно будетъ обращаться съ требованіями осуществленія того, что здѣсь набросали въ общихъ чертахъ. Угодно согласиться съ этимъ! Я былъ бы очень радъ, такъ какъ отъ этого зависитъ успѣхъ дѣла. (Апплодисменты).

С. С. Голоушевъ. Позвольте внести маленькую поправку. Это очень сложно, обращаться черезъ Московское земство это не будетъ неловкостью, такъ какъ и Казанскій Съѣздъ выдѣлялъ Московское земство и дѣйствовалъ черезъ него. Это центральная организація, такъ что при обращеніи черезъ Московское земство ошибки не будетъ. Еще скажу нѣсколько словъ о томъ, что говорилъ Пашковъ, что безъ работы на мѣстѣ ничего не получится, и работы на мѣстѣ не поведутъ ни къ чему, если не будетъ организаціи. Москва показала заботу о художественномъ элементѣ, а на глазахъ при земскомъ музеѣ оказался человѣкъ, который проявилъ самородный геній, и его самобытное обаятельное искусство вырѣзанія изъ дерева имѣло сбытъ. Но само Московское земство не могло угнаться за его работами, и онъ самъ началъ терять свой вкусъ. Издѣлія его разошлись, и отъ того, что онъ сдѣлалъ, не осталось и слѣдовъ, потому что нѣтъ въ Московскомъ земствѣ такой организаціи. Если не будетъ организаціи, всѣ работы на мѣстахъ будутъ пропадать.

П. П. Пашковъ. Я хотѣлъ отмѣтить, что было прекрасное время, когда занимались этимъ. Я назвалъ цѣлый рядъ работъ, чѣмъ надо заниматься, мое предложеніе было принципіальнаго характера, чтобы художникъ взялъ рѣзецъ и чеканъ и занялся этимъ прикладнымъ искусствомъ, какъ тогда въ эпоху возрожденія занимались этимъ художники. Я хочу отвѣтить на замѣчаніе Сергѣя Сергѣевича. Въ послѣднемъ номерѣ «Аполлона» Téophile Gauthier пишетъ: «художникъ! Ты забудешь свою акварель, когда расплавишь эмаль въ камни, когда не будешь работать надъ матеріаломъ, требующимъ большого преоборенія».

Въ заключеніе Собраніемъ была принята слѣдующая резолюція: *въ виду того, что русская народная художественная промышленность, благодаря эклектическимъ западнымъ вліяніямъ, быстро повсюду вырождается, а между тѣмъ, только сохраненіе національнаго русскаго характера можетъ обезпечить будущность кустарныхъ издѣлій, Съѣздъ постановилъ: «обратить вниманіе Министерствъ Торговли и Промышленности и Землеустройства и Земледѣлія, а также всѣхъ земствъ на то, что современное положеніе вещей настоятельно требуетъ скорѣйшаго проведенія въ жизнь сдѣланныхъ Казанскимъ Областнымъ земскимъ Съѣздомъ и послѣднимъ кустарнымъ Съѣздомъ въ С.-Петербургѣ постановленій, согласно которымъ единственнымъ средствомъ спасенія отъ гибели и поддержанія русскаго кустарнаго дѣла является, съ одной стороны, образованіе при каждой губернской земской управѣ, вѣдающихъ кустарное дѣло, организацій и объединеніе этихъ организацій въ одну обще-земскую кустарную организацію, а, съ другой стороны, наряду съ этими организаціями, вѣдающими коммерческую и техническую стороны кустарнаго дѣла, или же самостоятельно и независимо отъ мѣстныхъ земствъ, образованіе особаго художественнаго кустарнаго совѣта. Совѣтъ этотъ, объединенный съ представителями соотвѣтственныхъ художественныхъ учрежденій, долженъ вѣдать художественную сторону всего русскаго кустарнаго дѣла и, привлекая къ работѣ лучшія художественныя силы Россіи, изучать художественную сторону кустарнаго дѣла на мѣстахъ, устраивать школы, выставки и музеи, издавать руководства и пособія и вообще всячески содѣйствовать укрѣпленію правильно понятаго русскаго и мѣстнаго духа въ кустарныхъ издѣліяхъ».*

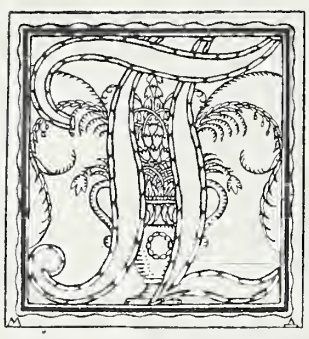
По предложенію *Н. Ф. Роота,* Отдѣлъ призналъ необходимымъ *подтвердить свою солидарность во взглядахъ съ докладомъ П. П. Марсеру. О поднятіи художественнаго достоинства кустарныхъ промысловъ, прочитанномъ на послѣднемъ Съѣздѣ дѣятелей по кустарной промышленности.*

Относительно поддержки частной иниціативы въ дѣлѣ сбыта кустарныхъ издѣлій Отдѣлъ призналъ, что *Правительственная помощь въ дѣлѣ сбыта кустарныхъ издѣлій должна предпочтительно быть оказываема земствамъ и обществамъ, какъ болѣе солиднымъ организаціямъ, не преслѣдующимъ цѣли личнаго обогащенія.*

ВОСПИТАНІЕ И РАЗВИТІЕ ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОМЫШЛЕННОСТИ ВЪ РОССІИ.

Н. Ф. РООТЪ.

(Засѣданіе 29 декабря 1911 г.).



одымая вопросъ о воспитаніи прикладного искусства, въ связи съ національною художественною промышленностью, для выясненія болѣе благопріятныхъ условій ихъ развитія, на Всероссійскомъ Съѣздѣ Художниковъ, было бы слишкомъ общимъ мѣстомъ подробно останавливаться на глубокой важности воспитательнаго значенія пластическихъ искусствъ въ народномъ быту, а также на связи и отраженіи «чистаго искусства на прикладномъ», предназначенномъ тоже обогащать нашу жизнь красотой въ болѣе художественно-утилитарныхъ формахъ предметовъ, распространяемыхъ въ толпу художественной промышленностью. Было бы излишнимъ также выясненіе этической стороны взглядовъ по существу на то, что для истинныхъ художниковъ, ищущихъ новыхъ индивидуальныхъ формъ творчества, во всѣ времена было чуждо подраздѣленіе его на «чистое» и «прикладное» искусство, гдѣ въ основу художественнаго творчества легло исканіе красоты и гармоніи формъ, линій, колорита, красоты самой идеи независимо отъ матеріала ея выявленія.

Развѣ не прикладное искусство были «поясъ Венеры», «Золотой щитъ» Ахилла, тронъ Зевса, ковчегъ Завѣта храма Соломона, эти легендарно-миѳическія воспѣтыя произведенія искусства? Какъ и многое изъ наслѣдія памятниковъ изящныхъ искусствъ, начиная съ первобытныхъ эпохъ, какъ камень, глина, металлы, дерево, ткани—все давало и даетъ матеріалъ творчеству художниковъ для выявленія красоты и говоритъ о величіи и единствѣ основныхъ принциповъ художественнаго творчества. Не будемъ также распространяться о важномъ значеніи прикладного искусства и художественной промышленности для страны съ точки зрѣнія экономической и соціально-этической, облагораживающихъ и выдвигающихъ индивидуальный трудъ работника ремесленника, кустаря и способствующихъ развитію вкуса толпы потребителей. Въ наше время нѣтъ болѣе или менѣе культурной страны, гдѣ бы эти азбучныя истины не учитывались государствомъ и обществомъ самыми конкретными мѣропріятіями; на болѣе рельефныхъ примѣрахъ и подходящихъ для нашихъ задачъ мы и позволимъ себѣ остановиться, но предварительно намъ необходимо выяснить положеніе, въ какомъ находится развитіе художественнаго вкуса и условій его воспитанія въ различныхъ слояхъ нашего общества. Характернымъ матеріаломъ въ этой области человѣческой культуры могутъ послужить такія рельефныя отраженія дѣйствительности, какъ, напримѣръ, документальное выраженіе взглядовъ и убѣжденій авторитетныхъ представителей наукъ, искусствъ и бытописательства; вотъ какъ констатируетъ недавній Министръ Народнаго Просвѣщенія и вице-президентъ Императорской Академіи Художествъ высоту художественно-эстетическаго воспитанія нашего общества: онъ говоритъ о крайне ощутительной «отчужденности отъ изобразительнаго искусства громаднаго большинства образованнаго общества», указываетъ, что причина этого заключается въ незнаніи, въ отсутствіи элементарнѣйшихъ понятій о томъ, «въ чемъ заключается талантъ и умѣніе художника», указываетъ на нераціональность постановки преподаванія графическихъ искусствъ въ нашихъ среднихъ, низшихъ и вообще русскихъ школахъ, гдѣ до сихъ поръ еще неясно сознаны задачи преподаванія графической грамотности, являющейся для каждаго такою же необходимостью, какъ грамотность родного языка; пока эта область обученія искусству является еще плохо понимаемымъ пережиткомъ старыхъ традицій, благодаря чему заставляютъ художниковъ обслуживать мало развитые, а иногда и грубые вкусы не понимающей сущности искусства толпы, препятствуя тѣмъ развитію самого искусства, превращая его изъ реальной потребности въ роскошь, едва доступную немногимъ. Припоминая художественныя письма одного изъ выдающихся критиковъ искусства, талантливаго представителя «Міра Искусствъ», мы читаемъ горячія строки возмущенія по поводу отсталости и маразма художественнаго вкуса даже тѣхъ изысканныхъ слоевъ общества, для которыхъ этотъ самый «Міръ Искусствъ» является законодателемъ, къ сожалѣнію,

только поверхностной моды, и увлекательныя проповѣди о красотѣ прошлаго художественной старины, вылившіяся въ обществѣ въ какую-то игру въ обветшалыя формы, что вызвало, по сообщенію того же критика, цѣлый вопль упрековъ современныхъ молодыхъ архитекторовъ-художниковъ по адресу «Міра Искусствъ». Расколъ, разъединеніе художниковъ на различныя группы и общества по мотивамъ, каковыхъ мы не будемъ разбирать, создало положенія, при которыхъ развитіе вкуса широкихъ слоевъ нашего общества очутилось въ самыхъ хаотическихъ условіяхъ, и обыкновенному человѣку наша небогатая по признанной популярности художественная критика мало приходитъ на помощь, словомъ, у насъ нѣтъ еще своихъ Рёскиновъ и Вильямовъ Моррисовъ, и картина развитія культурнаго, художественнаго вкуса во всѣхъ слояхъ общества находится въ положеніи, требующемъ реформъ самоопредѣленія, болѣе сознательнаго и, какъ бы сказать, раціональнаго направленія художественныхъ тенденцій страны.

Предпославъ, какъ принятое и неоспоримое, что для воспитанія и развитія прикладного искусства и художественной промышленности, играетъ основную роль общая культурность народа, мы хотя бѣгло остановимся на примѣрахъ мѣропріятій, какими пользуются для этихъ цѣлей Германія, Франція, Англія и другія страны и что въ той или иной мѣрѣ привилось и испытывается Россіей, но не дало еще тѣхъ результатовъ, какіе получаются у нашихъ сосѣдей, хозяевъ художественно-промышленнаго рынка, выражаясь языкомъ коммерческимъ, гдѣ прикладное искусство и его творцы, художники, цѣнятся во всѣхъ отношеніяхъ одинаково со всѣми истинными художниками, ищущими новыхъ идеальныхъ формъ творчества и вносящихъ красоту въ нашу жизнь.

Мы видимъ въ Лейпцигѣ два раза въ годъ грандіозную ярмарку, главнымъ образомъ, произведеній прикладного искусства и художественной промышленности. На этихъ ярмаркахъ находятъ себѣ мѣсто керамика, стекло, ювелирное искусство, ткани, металлъ, дерево въ художественной обработкѣ и, между прочимъ, и наши кустарныя игрушки. Лучшія фирмы, мастерскія, заводы различныхъ странъ шлютъ сюда образцы производства талантливыхъ художниковъ-мастеровъ и мастеровъ-художниковъ, и весь коммерческій агентурный міръ съѣзжается и закупаетъ для всѣхъ странъ свѣта этотъ товаръ.

И вотъ здѣсь-то, на этихъ выставкахъ, построенныхъ на чисто практическихъ началахъ дѣйствительныхъ запросовъ промышленностей мірового рынка ясно опредѣляются успѣхи, совершенства, художественность различныхъ производствъ и отмѣчается спеціальной хроникой, что промышленность эволюціонируетъ въ сторону эстетики, и сосѣдство одного художественнаго товара на этихъ промышленныхъ выставкахъ сильно вліяетъ на товары и промыслы, рядомъ съ нимъ стоящіе, еще недавно ничего общаго не имѣвшіе съ задачами художественной промышленности, какъ, напримѣръ, предметы спорта; это соприкосновеніе невольно толкаетъ, въ силу общей тенденціи, искать новыхъ, болѣе совершенныхъ и художественныхъ формъ, такъ какъ таковыя болѣе находятъ спросъ; такимъ образомъ ширится область художественной промышленности, вліяя и захватывая все новыя и новыя отрасли различныхъ промысловъ. Мы остановились нарочно на ярмаркѣ въ Лейпцигѣ, извѣстной исключительно для промышленнаго міра, не касаясь вліянія на развитіе художественной промышленности очень частыхъ теперь всемірныхъ и областныхъ выставокъ Европы. Не будемъ разбираться въ программахъ различнаго типа учебныхъ заведеній Западныхъ странъ и даже Америки, гдѣ графическая грамотность и вообще задачи развитія художественно-эстетическаго вкуса давно сознаны и преслѣдуются одинаково съ другими предметами общеобразовательныхъ программъ, не будемъ касаться подробно также спеціальныхъ художественно-промышленныхъ школъ, превосходящихъ и количествомъ, и болѣе приспособленныхъ къ задачамъ раціональнаго развитія прикладного искусства, особенно въ Германіи, гдѣ образовался, если можно такъ выразиться, цѣлый пролетаріатъ подготовленныхъ ученыхъ рисовальщиковъ и лѣпщиковъ, выдѣляющихъ работниковъ для цѣлей развитія прикладного искусства, освѣдомленныхъ въ технологіи производства, гдѣ предусмотрѣно также, оказывается, законодательной мѣрой и тѣ широкія массы профессіональныхъ ремесленниковъ, особенно для дѣтей школьнаго возраста, находящихся въ ученіи, обязательное посѣщеніе спеціальныхъ школъ для совершенствованія и изученія ихъ профессіи, въ программахъ которыхъ опять таки играютъ главную роль графическая грамотность и развитіе художественно-эстетическаго вкуса въ примѣненіи къ изучаемому производству. Во Франціи произведенія прикладного искусства, наравнѣ съ произведеніями чистаго искусства, покупаются ежегодно страной на большія суммы и создаются такимъ путемъ новые, богатые музеи прикладного искусства. Несомнѣнно, это бдительное поощреніе современнаго прикладного искусства является одной изъ существенныхъ мѣръ для развитія и соревнованія творчества художниковъ и имѣетъ глубокое воспитательное значеніе, какъ для потребителя, т. е. толпы, такъ и для самой художественной промышленности. Англія каждый годъ въ залахъ Сауткенсингтонскихъ

музеевъ культуры и художественной промышленности различныхъ вѣковъ и странъ имѣетъ возможность видѣть общую картину развитія художественно-промышленнаго и профессіональнаго образованія своей страны на выставкахъ, создающихся изъ очередныхъ лучшихъ работъ спеціальныхъ учебныхъ заведеній. Всѣмъ извѣстный англійскій комфортъ только и могъ развиться на характерной утилитарности тенденцій къ искусству и особеннаго вниманія къ его примѣненію и въ промышленности, это видно уже изъ того, что ихъ высшее художественное учебное заведеніе (Royal collège of art), по отзыву самого Министра Народнаго Просвѣщенія, преслѣдуетъ, главнымъ образомъ, задачи образованія по прикладному искусству. Художественной промышленности этихъ странъ въ лучшихъ журналахъ чистаго искусства отводится почетное мѣсто; на разнообразныхъ художественныхъ выставкахъ экспонаты прикладного искусства, не говоря уже о томъ, что устройство самихъ выставокъ не обходится безъ послѣдняго, занимаютъ равныя мѣста съ другими произведеніями искусства.

Если сдѣлать бѣглый обзоръ положеній и мѣропріятій, существующихъ для развитія нашей художественной промышленности, поставленной въ небходимость воспитывать общественные вкусы потребителя внутренняго рынка, развивать само прикладное искусство чуть ли не въ антагонизмѣ съ крупными промышленниками монополистами, учиться у самой себя въ наши смутные дни смѣшенія вкусовъ, почти не встрѣчая поддержки въ мѣропріятіяхъ со стороны другихъ просвѣтительныхъ вѣдомствъ, взваливая все художественно-промышленное образованіе и его развитіе исключительно на Учебный Отдѣлъ Министерства Торговли и Промышленности, такъ какъ даже самое высшее художественное учрежденіе въ Россіи, на дверяхъ котораго написано: «Свободнымъ Художествамъ», поддерживаетъ непосредственно школы только чистаго искусства; не было еще случая, чтобы Императорская Академія Художествъ купила или поощрила произведенія прикладного искусства, ежегодно располагая солидными суммами на пріобрѣтеніе станковой живописи и скульптуры. У насъ даже нѣтъ мѣста въ музеяхъ для современнаго прикладного искусства, куда бы пріобрѣтенія правительства или пожертвованія частныхъ лицъ могли бы быть помѣщены. Всѣ наши художественно-промышленные музеи, изъ которыхъ собственно для общественнаго пользованія безплатнымъ является единственный во всей Россіи при школѣ барона Штиглица, да и всѣ другіе существующіе музеи возникаютъ по случайной, частной иниціативѣ, и правительство не тратитъ средствъ на ихъ пополненіе, т. е. на поощреніе прикладного искусства, какъ это дѣлаютъ другія страны, и, слѣдовательно, односторонне будетъ поднимать вопросъ о развитіи національной художественной промышленности, не поощряя въ болѣе широкихъ размѣрахъ и прикладное искусство. Нельзя же брать во вниманіе такія мѣры, какъ непопулярные конкурсы съ небольшими преміями: Императорскаго общества поощренія Художествъ, Строгановскаго училища, Фарфороваго завода, результаты которыхъ не фиксируются и недоступны для обозрѣнія широкой публики. Трудно разсчитывать также на лучшее будущее профессіональнаго образованія, каковое бы выдѣляло работниковъ по прикладному искусству, если Министерство Народнаго Просвѣщенія, вѣдующее профессіональное образованіе, перегружая, насаждаетъ свои учебныя заведенія изученіемъ промысловъ одного и того же типа, какъ столярное, слесарное и кузнечное, преслѣдуя однѣ сухія утилитарно-практическія задачи, совсѣмъ не затрагивая его художественно-эстетической стороны. Это характерно отмѣчаетъ И. М. Максинъ въ «Очеркѣ развитія промышленнаго образованія въ Россіи за 20 лѣтъ», одобренномъ Ученымъ комитетомъ Министерства. То же самое мы видимъ во вновь возникающихъ инструкторскихъ школахъ различныхъ кустарныхъ промысловъ Главнаго Управленія Землеустройства и Земледѣлія; тамъ художественно-эстетической сторонѣ образованія и воспитанія отводится въ дѣйствительности мѣсто болѣе, чѣмъ скромное, а выдвигается, главнымъ образомъ, техническая сторона производства, происходитъ это отчасти въ силу печальныхъ условій, а именно: недостатка основательно подготовленныхъ художниковъ прикладного искусства, обладающихъ и техническими знаніями производствъ, которые бы вдохновлялись идеей пести свое знамя и способности въ широкія массы ремесленниковъ и кустарей—это съ одной стороны, а съ другой, въ силу того, что наши «художники прикладного искусства» съ дипломами центральныхъ художественно-промышленныхъ училищъ въ очень рѣдкихъ случаяхъ находятъ возможность заниматься своей профессіей, а принуждены идти въ учителя рисованія, будучи мало къ тому подготовленными, такъ какъ даже большія художественно-промышленныя предпріятія находятъ невыгоднымъ прибѣгать къ ихъ сотрудничеству, обходятся домашними средствами, доморощенными рисовальщиками и мастерами, широко эксплоатируя художественные образцы другихъ странъ. Вотъ почему намъ кажется нѣсколько узкой и неубѣдительной иногда возникающая критика постановки художественно-промышленнаго образованія, часто подробно останавливающагося на какихъ нибудь деталяхъ программъ самого преподованія различныхъ художественныхъ и спеціальныхъ предметовъ этихъ школъ; если допустить даже, что одна изъ нашихъ самыхъ лучшихъ по постановкѣ школъ,

барона Штиглица, по критическому отзыву нѣкоторыхъ изъ ея питомцевъ, отстала отъ школъ Франціи прикладного искусства на десятокъ лѣтъ, то мы знаемъ, что художественная промышленность и при несовершенныхъ школахъ той же Франціи двадцать лѣтъ тому назадъ всегда была идеальнымъ образцомъ для подражанія другихъ странъ въ своихъ художественныхъ, изысканныхъ тенденціяхъ. Слѣдовательно, для того, чтобы поднять національную художественную промышленность, нужно прежде всего поднять общій уровень культурнаго развитія тѣхъ массъ рабочаго люда различныхъ профессій, въ производствѣ которыхъ играетъ главную роль ихъ художественность, и современному прикладному искусству вообще должно быть отведено въ сокровищницахъ искусства, культуры и быта равное мѣсто съ холстами и мраморомъ, а не только служебная роль декораціи. Исходя изъ очередного неудовлетворительнаго положенія и условій художественно-эстетическаго развитія широкихъ массъ нашего общества, такъ отрицательно отражающагося и на развитіи художественной промышленности страны, представляется въ высшей степени желательнымъ, чтобы настоящій Всероссійскій Съѣздъ Художниковъ выразилъ свое компетентное мнѣніе и пожеланія болѣе раціональной и широкой постановки преподаванія предметовъ графической грамотности, способствующихъ болѣе всего художественно-эстетическому развитію общества, какъ въ низшихъ, такъ и въ среднихъ школахъ нашей страны и этимъ, быть можетъ, найдетъ возможнымъ объединиться въ солидарности во взглядахъ и присоединиться къ пожеланіямъ послѣдняго Съѣзда русскихъ зодчихъ по аналогичному вопросу «О значеніи и изученіи изобразительныхъ искусствъ» въ слѣдующей редакціи: «*считая искусство одной изъ основъ жизни, наравнѣ съ религіей и наукой, а введеніе во всѣ русскія школы системы эстетическаго образованія и воспитанія—однимъ изъ лучшихъ факторовъ нравственнаго образованія въ Россіи и увеличенія цѣнности всѣхъ сторонъ дѣятельности русскихъ гражданъ*», признаетъ необходимымъ просить подлежащія правительственныя учрежденія принять къ свѣдѣнію слѣдующія пожеланія Съѣзда: 1) *о введеніи въ реформированныя обязательныя низшія школы наглядныхъ поясненій лучшихъ памятниковъ русскаго искусства и видовъ главныхъ русскихъ городовъ, при помощи постоянно находящихся въ школахъ стѣнныхъ таблицъ.* 2) *О введеніи во всѣ среднія и высшія учебныя заведенія общеобразовательнаго курса «Всемірной Исторіи изобразительныхъ искусствъ».* 3) *Объ образованіи при Императорской Академіи Художествъ особой комиссіи спеціально по изданію на казенный счетъ систематическихъ серій стѣнныхъ таблицъ, сначала по исторіи русскаго искусства, а затѣмъ и по исторіи искусствъ иныхъ странъ.* Къ этому послѣднему пункту желательно присоединить слѣдующее: *чтобы въ интересахъ развитія графической грамотности, съ точки зрѣнія художественно-эстетическаго развитія, были изданы, въ видѣ пособій всѣхъ нашихъ школъ, также и рисунки русскихъ художниковъ для наглядная воспитанія художественнаго вкуса и знакомства съ разнообразіемъ техническихъ пріемовъ и индивидуальностями художниковъ*, такъ какъ вся наша провинціальная Россія развивается на неудовлетворительныхъ съ этой стороны художественныхъ журналахъ и бѣдна коллекціями оригинальныхъ произведеній художниковъ, доступныхъ для широкихъ массъ, хотя бы вродѣ періодическихъ альбомовъ художественно изданныхъ, какъ напримѣръ, существующее изданіе художника А. Гауша и Н. Роота. Кромѣ того, въ тѣхъ же задачахъ было бы цѣннымъ высказанное пожеланіе Съѣзда, чтобы въ школахъ всѣхъ типовъ профессіональнаго образованія постановка преподаванія графической грамотности носила болѣе раціональный и непосредственный характеръ въ примѣненіи къ изучаемому производству и связи съ изученіемъ прикладныхъ искусствъ, дабы въ широкихъ массахъ ремесленниковъ и кустарей создались болѣе благопріятныя условія для развитія національной художественной промышленности и для популяризаціи и объединенія просвѣтительныхъ учрежденій, работающихъ надъ воспитаніемъ прикладного искусства и подготовляющихъ кадры работниковъ для развитія послѣдняго, а также и въ интересахъ самой художественной промышленности, желательно было бы высказаться за изданіе спеціальнаго, объединяющаго художественнаго органа, посвященнаго задачамъ развитія прикладного искусства и художественной промышленности страны, который бы издавался учрежденіемъ, вѣдающимъ художественно-промышленнымъ образованіемъ Россіи для ея культурныхъ нуждъ, а въ интересахъ развитія національнаго прикладного искусства и художественной промышленности въ особенности было бы желательно, чтобы Съѣздъ Художниковъ вынесъ признаніе правъ гражданства передъ высшимъ художественнымъ учрежденіемъ страны и прикладному искусству, какъ также достойному поощренія со всѣми изобразительными искусствами и высказалъ пожеланіе, чтобы Императорская Академія Художествъ приняла также участіе въ болѣе конкретномъ поощреніи художниковъ прикладного искусства и по насажденію музеевъ для развитія такового. И тѣмъ авторитетнымъ своимъ поощреніемъ подняла бы престижъ и этой области національнаго художественнаго творчества, чѣмъ оказала бы громадную нравственную поддержку въ развитіи національной художественной промышленности Россіи.

Докладъ Н. Ф. Роота былъ прослушанъ Собраніемъ съ большимъ вниманіемъ и интересомъ и возбудилъ оживленныя пренія, въ которыхъ приняли участіе *П. П. Пашковъ, Е. Н. Половцова, Я. В. Гурецкій, В. И. Черченко, В. А. Апухтинъ, З. Н. Алафузова* и *Л. Г. Оршанскій*.

П. П. Пашковъ. Я привѣтствую докладъ и хочу только остановить ваше вниманіе на нѣкоторыхъ его частяхъ. Дѣло въ томъ, что Министерство Торговли и Промышленности и Главное Управленіе Земледѣлія уже очень много дѣлаютъ въ этой области развитія и поднятія уровня художественно-промышленныхъ произведеній, и дѣлается это съ каждымъ годомъ все больше и больше. Привлечь сюда Академію Художествъ, какъ Вы говорите, конечно, не лишнее, и я думаю, что со временемъ и Академія Художествъ, и не столько даже Академія, сколько сами художники, займутся больше прикладнымъ искусствомъ, чѣмъ до сихъ поръ они имъ занимались, и связь, когда-то бывшая между большимъ и малымъ искусствомъ и, къ сожалѣнію, разрушившаяся, въ чемъ и заключается главное несчастіе Россіи, опять, конечно, возобновится, и тогда дѣло пойдетъ по другому. Но я былъ бы противъ того, что, какъ Вы упомянули, Академія Художествъ должна издавать эти таблицы, и, такимъ образомъ, средства, идущія отъ государства на изданіе этихъ таблицъ, должны, прежде всего, поступать въ Академію Художествъ. Это не совсѣмъ такъ. Въ Россіи не нужна такая централизація, нужно дать возможность издавать такія таблицы не только въ Петербургѣ, но и въ Москвѣ, въ Кіевѣ, въ Одессѣ, всюду, чтобы ихъ было издано больше, и, чѣмъ больше ихъ будетъ издано, тѣмъ будетъ лучше. Если правительственная помощь будетъ въ этомъ отношеніи, то эта помощь должна распространяться всюду, а не на какое-нибудь одно мѣсто, потому что, напр., изданія художественныя по русской старинѣ гораздо болѣе къ лицу Москвѣ, чѣмъ Петербургу. Въ настоящее время тамъ есть общество, члены котораго могутъ это выполнить лучше и въ достаточной мѣрѣ серьезнѣе, чѣмъ въ Петербургѣ. Такъ что, привѣтствуя изданіе такого рода таблицъ, я противъ того, чтобы это было въ Петербургѣ и въ однѣхъ рукахъ, именно, въ рукахъ Академіи Художествъ. Я думаю, что было бы гораздо полезнѣе шире поставить это дѣло, такъ чтобы на югѣ издавались южныя таблицы, на сѣверѣ—сѣверныя, а въ центрѣ то, что ближе всего касается этого центра. И если понадобятся архитектурные памятники русскаго искусства, то гдѣ ихъ найти, какъ не въ Москвѣ? Такой примѣръ былъ, и тогда было сдѣлано громадное количество фотографій, приходилось снимать много разъ, чтобы выискать наиболѣе интересное освѣщеніе. Если же будемъ говорить о XVIII столѣтіи, о стилѣ ампиръ, тогда и книги въ руки Петербургу, тогда, конечно, никто лучше его этого не сдѣлаетъ, ибо за послѣднее время Петербургомъ въ этомъ отношеніи было сдѣлано много. Вотъ, что я хотѣлъ сказать. Затѣмъ, относительно введенія графической грамотности, Вы говорите, что это необходимо, совершенно вѣрно, это надо привѣтствовать. Всѣ съѣзды дѣлаютъ такого рода постановленія, и еще разъ прибавить это не лишнее. Но я хотѣлъ замѣтить, что въ паденіи русской художественной промышленности или русскаго прикладного искусства, я называю паденіемъ сравнительно съ XVII вѣкомъ, блестящей эпохой развитія и созданія русскихъ художественныхъ вещей, я думаю, врядъ-ли повиненъ недостатокъ въ обученіи графической грамотности. Дѣло въ томъ, что этотъ упадокъ, о которомъ, вообще, много думаютъ и говорятъ, не находится въ зависимости отъ того, что люди графически необразованы; это только одна сторона, но есть другая, болѣе важная, на которую слѣдуетъ обратить вниманіе. Въ теченіе долгаго времени, уже съ начала XIX вѣка, люди, идущіе въ среднія общеобразовательныя школы и переходящіе дальше въ университетъ, постепенно отвыкли отъ ручного труда; и никто, въ сущности, учась только по книжкамъ, къ ручному труду и не обращался. И вотъ, такое книжное обученіе привело къ тому, что постепенно въ общество проникла академичность, нерѣдко связанная съ фотографичностью, и привела къ тому, что люди постепенно потеряли любовь къ предметамъ обихода. У нихъ какъ бы перестало совсѣмъ работать осязаніе; они разлюбили эти вещи, эти красивыя прикладныя вещи, игравшія раньше въ ихъ обстановкѣ столь большую роль. И вотъ, напр., посмотрите здѣсь, въ Академіи Художествъ; эти ужасныя парты, этотъ старый столъ, за которымъ сидитъ Предсѣдатель, эту ужасную каѳедру, и все это въ зданіи Академіи Художествъ, гдѣ казалось бы все должно служить красотѣ! И такъ всюду. Произошелъ разладъ, перестали обращать вниманіе на это, перестали любить и цѣнить эти вещи тогда, когда сами перестали дѣлать эти вещи; тогда какъ народъ XVII вѣка, народъ трудившійся, являлся создателемъ, любилъ, дѣйствительно, матеріалъ, изъ котораго дѣлалъ эти вещи, и эта-то любовь и придала всю художественность ихъ произведеніямъ. Такъ вотъ, я думаю, что помочь этому дѣлу нельзя, только заставляя рисовать на бумагѣ, потому что то рисованіе, которое преподается у насъ въ общеобразовательныхъ школахъ при двухъ часахъ, если даже и будетъ увеличено на одинъ часъ, все же дастъ очень мало, такъ какъ къ этому дѣлу нужно подходить иначе, какъ къ дѣлу, находящемуся въ другой плоскости. Когда во всѣхъ школахъ рисованіе будетъ поставлено правильно, когда

будутъ обращать также вниманіе на рисованіе съ натуры, когда обратятъ также вниманіе и на сторону прикладного искусства, тогда, быть можетъ, достигнутъ результатовъ, но это всецѣло зависитъ отъ того, кто будетъ руководителемъ, и насколько художники сами, проникнутые любовью къ этимъ предметамъ, сумѣютъ внушить ее своимъ ученикамъ. Вотъ если школа начнетъ заботиться о красивой обстановкѣ своихъ классовъ, какъ напр., мы видѣли на Дрезденской выставкѣ, если не будутъ болѣе строить казарменныхъ помѣщеній, а будутъ заботиться о томъ, чтобы они отвѣчали съ точки зрѣнія уютности тому, что можно назвать прекраснымъ, если будутъ заботиться о томъ, чтобы обложки на тетрадяхъ и книгахъ были не такого ужаснаго синяго цвѣта, съ такими отвратительными бандерольками, если самая печать будетъ не такая отвратительная, если иллюстраціи будутъ не такого, болѣе чѣмъ сомнительнаго качества, какъ до сихъ поръ, то это несомнѣнно принесетъ, мнѣ кажется, большую пользу въ развитіи эстетическаго вкуса. Когда, вмѣстѣ съ тѣмъ, введутъ въ школахъ работы, о которыхъ я говорилъ вчера въ засѣданіи II секціи, тогда, мнѣ кажется, къ этому дѣлу подойдутъ ближе. Для того, чтобы полюбить какую нибудь вещь, нужно, дѣйствительно, полюбить и самый матеріалъ, изъ котораго дѣлается эта вещь, и самый процессъ работы, когда эта вещь будетъ производиться, когда она будетъ создаваться и будетъ создаваться по прекраснымъ образцамъ; вотъ, когда эту сторону люди полюбятъ, тогда не будетъ того равнодушія, которое замѣчается сейчасъ. Теперь у насъ и дѣти, и взрослые любятъ разные рисунки и картины; посмотрите, какое громадное количество ихъ распродается и въ оригиналахъ, и въ цвѣтныхъ репродукціяхъ, посмотрите, какъ любятъ останавливаться передъ окнами магазиновъ, сколько народу бываетъ на картинныхъ выставкахъ. Прикладное искусство идетъ другой дорогой; любовь къ картинамъ, любовь къ рисункамъ еще не создастъ той атмосферы, которая благопріятствовала бы развитію прикладного искусства. Вотъ почему я думаю, что во всѣхъ школахъ общеобразовательнаго типа, начиная съ самыхъ начальныхъ школъ, нужно ввести наряду съ рисованіемъ и работу, настоящую работу, нужно, чтобы учебныхъ мастерскихъ появилось возможно больше, и чтобы въ нихъ работали не только учащіеся младшихъ классовъ, но и среднихъ учебныхъ заведеній, все равно, будутъ ли это работы слесарныя, столярныя, или какія либо другія; въ одномъ мѣстѣ можно устроить одну учебную мастерскую, въ другомъ— другую, но, главнымъ образомъ, нужно, чтобы былъ ручной трудъ. Затѣмъ, мнѣ кажется, причина того, что все меньше и меньше любятъ художественныя прикладныя вещи, и что эти самыя вещи все хуже и хуже дѣлаются, лежитъ въ томъ, что промышленность ремесленная и кустарная долгое время оставалась одинокой, что никто къ ней на помощь не приходилъ. Министерство Торговли и Промышленности, Главное Управленіе Землеустройства и Земледѣлія и частныя лица, пошедшіе навстрѣчу этому дѣлу, несомнѣнно, дѣлаютъ хорошо дѣло, но давно ли оно начато? Академія Художествъ и посейчасъ обращала вниманіе только на одно, такъ называемое, высшее искусство, а другого, младшаго его брата, и не затрагиваетъ. Такъ вотъ, когда ремесленники остались одни, само собою, съ каждымъ годомъ, съ каждымъ десятилѣтіемъ, художественныя произведенія дѣлались слабѣе и слабѣе, образцы исчезали. Я только что вернулся послѣ осмотра Зимняго дворца, гдѣ проходилъ двѣ залы, въ которыхъ висятъ блюда, которыя подносились Государю во время проѣздовъ и во время коронацій. Чѣмъ ближе къ намъ, тѣмъ, въ художественномъ отношеніи, эти блюда все менѣе и менѣе интересны, все меньше и меньше въ нихъ красивыхъ рисунковъ и хорошихъ мотивовъ, и это явленіе происходитъ всюду. Только за послѣдніе годы, годы возрожденія русской художественной промышленности, опять появляются на сцену хорошія прикладныя вещи. На торжественномъ засѣданіи столѣтія существованія Общества распространенія древней русской литературы въ Москвѣ можно было хорошо видѣть это, посмотрѣвъ на стѣну: какъ прекрасны портреты, относящіеся ко времени основанія университета, и какъ послѣдующіе все слабѣе и слабѣе, и это потому, что къ нимъ относились болѣе безразлично и заказывали не тѣмъ художникамъ, какимъ бы слѣдовало. Вотъ какой застой замѣчается, и не только въ области художественной промышленности, но и въ области большого искусства, и это потому, что слишкомъ книжно обученіе, потому что люди, занимающіеся наукой и искусствомъ, слишкомъ отошли отъ красивыхъ прикладныхъ вещей и не чувствуютъ болѣе въ нихъ насущной потребности. Поэтому, я думаю, прежде всего нужно заставить полюбить ихъ, нужно заставить и научить работать всѣхъ, кто имѣетъ отношеніе къ этому дѣлу; а къ этому дѣлу имѣютъ отношеніе всѣ, потому что нѣтъ человѣка, который не заботился бы о красотѣ своей комнаты, который не хотѣлъ бы имѣть стулъ и столъ, хорошо сдѣланные. Если надо основать еще музей, то надо основать его по образцу музея въ Штутгартѣ, гдѣ собраны не тѣ вещи, которыя красивы, а тѣ, какихъ не должно быть, чтобы публика ходила, смотрѣла и поучалась, какъ много попадаетъ къ ней вещей, которыя не должны бы имѣть у нихъ мѣста. Здѣсь на первомъ мѣстѣ красуется вѣнскій стулъ, который пріобрѣлъ теперь вездѣ право гражданства, также пепельница въ видѣ отрубленной руки, которая повсюду стала почти необходимой; это нужно для того, чтобы

напомнить, что такихъ вещей не должно быть. И много надо такихъ мѣръ, которыя должны быть направлены къ тому, чтобы, съ одной стороны, заставить полюбить трудъ, а съ другой, полюбить и прекрасныя вещи; и разъ сами будутъ работать, тогда будутъ и любить, а тогда, конечно, и спросъ найдется. Вы тутъ затронули вопросъ о томъ, что Академія Художествъ не пріобрѣтаетъ такихъ вещей; конечно, это такъ, она пріобрѣтаетъ только одни картины и рисунки, и отрасль художества предметовъ обихода совершенно выпала изъ ея поля зрѣнія. Теперь Государственная Дума отпускаетъ средства; если она отпуститъ средства и на пріобрѣтеніе художественныхъ предметовъ и ихъ начнутъ пріобрѣтать, то это будетъ, конечно, прекрасно, потому что среди кустарныхъ вещей создается много прекрасныхъ художественныхъ вещей, но если распространится любовь общества къ этимъ вещамъ, то эти вещи, само собою, будутъ прекрасно расходиться по рукамъ тѣхъ, кто ихъ полюбитъ. Я думаю, что, когда мы проходимъ по магазинамъ и бываемъ на выставкахъ, то всегда видимъ, что хорошія вещи не залеживаются, ихъ всегда не хватаетъ, такъ какъ на нихъ постоянный спросъ. У насъ въ земствѣ мнѣ приходилось нерѣдко слышать, что не успѣваютъ работать, что тамъ всегда много заказовъ, такъ какъ хорошо исполняютъ работы, это само собою понятно: матеріалъ благородный, прекрасный, дерево хорошее, металлъ тоже; если и рисунокъ примѣненъ хорошій, то конечно, вещи будутъ быстро разбираться и, попадая въ различные дома, сыграютъ большую службу, чѣмъ если будутъ храниться въ какомъ нибудь музеѣ. Прикладныя вещи не то, что картины; картину можно купить, повѣсить въ музей, и хорошо будетъ, но теперь пришли къ тому заключенію, что прикладныя вещи нужно выставлять въ извѣстной обстановкѣ, нуженъ ансамбль, чтобы эта вещь производила должное впечатлѣніе. И вотъ, безъ этой обстановки, отдѣльно, въ музеѣ, эти прикладныя вещи не будутъ производить впечатлѣнія, какъ производятъ отдѣльныя картины. Конечно, такое произведеніе прикладного искусства, какъ извѣстная солонка Бенвенуто Челлини, всегда произведетъ прекрасное впечатлѣніе, и мѣсто ей въ музеѣ, но музей, о которомъ мы говоримъ, произведетъ большее впечатлѣніе и сыграетъ большую роль, когда въ немъ будутъ собраны памятники старины, вещи, которыми можно пользоваться, какъ матеріалами. Итакъ, я желалъ сказать, что слѣдуетъ обратить вниманіе и позаботиться прежде всего о томъ, чтобы въ школахъ, кромѣ графической грамотности, старались бы развить любовь къ красивымъ вещамъ и заставляли бы работать и чтобы возможно больше было учебныхъ мастерскихъ. Какъ это сдѣлать, другой вопросъ, но мнѣ казалось, что необходимо подумать и объ этомъ, при рѣшеніи занимающаго насъ вопроса.

Н. Ф. Роотъ. Я очень радъ, что мой скромный докладъ послужилъ канвой и мотивомъ для того, чтобы услышать столько интересныхъ вещей. Я совершенно согласенъ съ оппонентомъ. Когда я говорилъ объ Академіи Художествъ, я разумѣлъ это, какъ одно изъ средствъ сдѣлать что нибудь, и бралъ минимумъ того, что возможно. Я исходилъ изъ моего личнаго опыта: пять лѣтъ тому назадъ у меня, вмѣстѣ съ моимъ товарищемъ Гаушемъ, явилась мысль издать рисунки, какъ пособіе; это стоило намъ большихъ хлопотъ и усилій. Такъ трудно частной иниціативѣ что нибудь предпринимать. Когда мы это, уже готовое изданіе предложили Академіи Художествъ у насъ купить—а важную роль этого изданія нельзя было отрицать,—она отказалась. Вотъ что я хотѣлъ сказать, а въ остальномъ я совершенно согласенъ и радъ, что мнѣ пришлось встрѣтить сочувствіе моимъ взглядамъ.

Е. Н. Половцова. Я вполнѣ присоединяюсь къ тому, что было высказано, я только хотѣла бы сдѣлать маленькую поправку. Къ сожалѣнію, докладчикъ и слѣдующій ораторъ все-таки имѣли въ виду ту часть населенія Россіи, которая, если не составляетъ большинства въ этомъ отношеніи, то, во всякомъ случаѣ, стоитъ въ улучшенныхъ, такъ сказать, привиллегированныхъ условіяхъ. Тутъ все говорилось о школѣ высшей и средней и даже профессіональной, но Вы не изволили упомянуть, Вы, вѣроятно, забыли о тѣхъ 12.000.000 людей, школа которыхъ совершенно другого характера. Вчера еще, и третьяго дня, кажется, мы выслушали такое интересное мнѣніе, что спасеніе художественной промышленности, такъ сказать, лежитъ въ нашемъ кустарѣ; въ кустарномъ дѣлѣ, вся надежда, все упованіе возложено на кустаря. А между тѣмъ, онъ остается на послѣднемъ планѣ, о немъ мы забываемъ. Кустарь, конечно, не можетъ устроить свой домъ и окружить себя рисунками такъ, какъ могутъ это сдѣлать интеллигентные и даже неинтеллигентные, но живущіе въ городахъ люди. Я, вотъ, вырѣзываю картинки изъ того хлама, который выбрасывается въ корзины; надо мною смѣются, но я вырѣзываю эти картинки для тѣхъ мѣстностей, гдѣ не только такихъ картинъ, но и никакихъ картинъ не видѣли, гдѣ не имѣютъ понятія о томъ, что лошадь можно изобразить, нарисовать, что столъ можетъ быть переданъ на бумагѣ. Эти картины, конечно, не подходящія и никакого отношенія не имѣютъ къ воспитанію художественнаго вкуса, къ поднятію его, но онѣ хороши тѣмъ, что на нихъ есть предметы, на которые можетъ обратить вниманіе какой нибудь ребенокъ. Мы это все выбрасываемъ, потому что забываемъ о кустарѣ, а между тѣмъ, когда мы хотимъ поднять художе-

ственную промышленность Россіи, то здѣсь мы все упованіе возлагаемъ на него. Вотъ, на кустарномъ Съѣздѣ, на первомъ и на второмъ, поднимался вопросъ о развитіи кустаря и о поднятіи его художественнаго образованія. На послѣднемъ Съѣздѣ было постановлено, чтобы ко всѣмъ пожеланіямъ, высказаннымъ секціей, прибавить еще пожеланіе, чтобы было обязательно введено рисованіе въ начальныхъ сельскихъ школахъ. Этому требованію много противились, и, главнымъ образомъ, учителя, которые говорили, что наши земскія и церковныя начальныя школы такъ завалены предметами, что невозможно обременять учениковъ еще и рисованіемъ; наше пожеланіе таковымъ только и осталось! На первомъ Всероссійскомъ Съѣздѣ было постановленіе объ обязательномъ преподаваніи рисованія, но и оно осталось безъ результата. Теперь наступаетъ уже 1912 годъ, а мы все на томъ же мѣстѣ! Я вполнѣ присоединяюсь къ тому, что все то, что Вы высказали, необходимо и крайне важно и если собрать еще больше пожеланій, то все это будетъ прекрасно, но нужно вспомнить и объ этихъ 12.000.000.

Н. Ф. Роотъ. Я бы еще хотѣлъ обратить вниманіе на то, въ какомъ положеніи находится въ нашей кустарной промышленности подростающее поколѣніе. Я хотѣлъ указать на то, что кустарямъ нашимъ, которые сейчасъ уже работаютъ, некогда переучиваться. Мальчика, когда онъ подростаетъ, когда онъ можетъ уже помогать, неохотно посылаютъ въ школу, и тутъ надо серьезно придти родителямъ на помощь стипендіями или какъ нибудь иначе,—я не могу сказать какъ, но нужно помочь дѣтямъ кустарей попадать въ школы. Можетъ быть, тогда они будутъ болѣе образованными. Затѣмъ другая сторона: во всѣхъ этихъ школахъ и мастерскихъ преподаваніе и всѣ работы ведутся по послѣднему слову техники, очень мало примѣняясь къ тѣмъ средствамъ, которыми располагаетъ кустарь, такъ что мальчикъ, попадая въ такую мастерскую, научается работать, напримѣръ, на улучшенномъ станкѣ, а вернувшись къ своему кустарному промыслу, не находя того, что ему нужно, опускаетъ руки. Московская школа разрѣшила эту задачу, но на окраинахъ часто кустари, попавшіе въ школу, не хотятъ больше возвращаться къ своему кустарному промыслу и ищутъ заработка на заводахъ.

Я. В. Гурецкій. По поводу оказанія нѣкоторой помощи кустарямъ, я могу сказать, что здѣсь, въ Петербургѣ, существуетъ Общество русской кустарной промышленности, которое задалось цѣлью оказывать помощь кустарямъ. Въ нынѣшнемъ году правительство ассигновало 2.000 руб. на объявленіе конкурса; конкурсъ этотъ въ настоящее время имѣетъ цѣлью оказаніе помощи спеціально столярамъ; объявленъ конкурсъ на столовую и кабинетъ. Всѣ премированныя вещи предполагается печатать и распространять по всей Россіи. Это, вѣроятно, есть первая попытка оказать эту реальную помощь. Затѣмъ предполагается устроить конкурсы вышивокъ, ковроваго дѣла и всѣхъ отраслей промышленности, которыя представляютъ извѣстный интересъ; часто слышимъ теперь, что не достаетъ художниковъ; въ этомъ отношеніи я могу сказать, что художниковъ у насъ достаточно. Мы имѣемъ двѣ школы: въ Москвѣ Строгановское Училище и въ Петербургѣ школу барона Штиглица, изъ которыхъ каждый годъ выпускается большое количество художниковъ-спеціалистовъ по прикладному искусству, но, къ сожалѣнію, эти люди не имѣютъ мѣста, гдѣ примѣнять техническія познанія, которыя они пріобрѣли въ училищѣ. Въ этомъ отношеніи, я думаю, земства должны знать, куда имъ обращаться, чтобы получить людей, которые могли бы принести пользу, а между тѣмъ, земства обращаются въ Академію Художествъ, а Академія Художествъ, понятно, не можетъ дать спеціалистовъ по отрасли художественной промышленности, потому что таковыхъ художниковъ не выпускаетъ. Такъ что необходимо земствамъ въ будущемъ, если явится нужда въ художникахъ, обращаться, именно, въ эти два училища, которыя могутъ дать прекрасныхъ инструкторовъ. Затѣмъ и губернскія, и уѣздныя земства должны организовать свои школы и подготовлять мастеровъ; когда будутъ мастера, когда будутъ люди опытные, тогда и эти 12 милліоновъ будутъ имѣть полезныхъ и дѣятельныхъ руководителей въ лицѣ этихъ мастеровъ, и у насъ будетъ, такимъ образомъ, установлена связь между всѣми этими художниками, которые въ настоящее время очень разъединены между собою.

В. И. Черченко. Мнѣ бы хотѣлось, въ дополненіе къ тому, что сказано о помощи кустарямъ, прибавить еще нѣсколько замѣчаній чисто практическаго характера. Я говорю о Полтавскомъ губернскомъ земствѣ. Что касается подростающаго поколѣнія, то для него, безусловно, необходимы школы, мастерскія, всякія учебныя пособія и т. д. Что же касается уже готовыхъ кустарей, которые занимаются уже работой и которые въ школу не пойдутъ, то они, какъ это замѣчается въ Полтавской губерніи, учатся у своихъ товарищей и сосѣдей и все больше и больше обращаются въ земство за помощью. Завѣдующій кустарнымъ отдѣломъ Саранчовъ испросилъ у земства субсидію для изданія рисунковъ для кустарей, и земство вышло на такой путь: оно испросило субсидію у Министерства Земледѣлія въ пять тысячъ на изданіе старинныхъ памятниковъ въ каждой отрасли. Этимъ путемъ

оно насаждаетъ утраченные образцы, распространяетъ ихъ въ большомъ количествѣ экземпляровъ и въ общемъ даетъ громадный матеріалъ. Такимъ образомъ возстановились забытые образцы, которые раньше существовали, и которыми много десятковъ лѣтъ пренебрегали. Мнѣ кажется, что желательно просить Министерство идти навстрѣчу земствамъ, городамъ и обществамъ, которые будутъ обращаться за субсидіей на изданія такого характера.

В. А. Апухтинъ. Сейчасъ мнѣ здѣсь пришлось услышать о разныхъ мѣропріятіяхъ, которыя предлагались для того, чтобы поднять художественный уровень кустарей. Мнѣ приходилось много слышать объ этомъ и раньше, но тѣ стремленія, которыя высказаны здѣсь, которыя высказывались много разъ и раньше, всѣ они носятъ какой-то слишкомъ идеальный отпечатокъ и едва ли могутъ имѣть какое либо практическое значеніе. Здѣсь всѣ говорили о подъемѣ художественнаго образованія кустаря, о подъемѣ его художественнаго вкуса, говорили, что до нихъ не доходятъ художественные образцы, что нужны гравюры, картины, нужны хорошіе портреты и т. д. Да, конечно, это можетъ имѣть какое нибудь значеніе, но нужно имѣть въ виду, что человѣкъ проводитъ въ школѣ, и особенно въ земской школѣ, какихъ нибудь одинъ или два года, и обстановка этой школы, конечно, можетъ имѣть на него вліяніе, но, во всякомъ случаѣ, незначительное. А что у кустаря нѣтъ художественнаго вкуса, то это, пожалуй, не совсѣмъ такъ. Я служу въ школѣ, которая предназначается для того, чтобы поднять художественный уровень кустарей. Кустарь, сталкиваясь въ школѣ съ художественными образцами и рисунками, не всегда, какъ здѣсь говорили, отворачивается отъ нихъ и говоритъ, что это не нужно, что это безобразно. Онъ, наоборотъ, говоритъ, что это красиво, относится къ красивымъ вещамъ съ любовью и вспоминаетъ о томъ, какъ дѣлали красивыя вещи 80 лѣтъ назадъ, а теперь не дѣлаютъ. Почему же это происходитъ? Потому что такихъ вещей не покупаютъ. Кто же не покупаетъ? Кто является оцѣнщикомъ художественнаго значенія этихъ вещей? Корень зла тутъ лежитъ въ томъ, что не общество является оцѣнщикомъ, а посредникъ, именно, скупщикъ, т. е. тотъ же крестьянинъ, который собралъ извѣстное состояніе, скупаетъ вещи у крестьянъ и перепродаетъ ихъ. Этотъ-то скупщикъ является художественнымъ цѣнителемъ того, что производится кустарями. Какіе бы вы музеи ни строили, какіе бы классы ни устраивали, какія бы картины кустарямъ ни посылали, мнѣ приходилось слышать предложенія, можетъ быть, еще болѣе нужныя, напр., объ устройствѣ подвижныхъ выставокъ, объ устройствѣ подвижныхъ музеевъ, т. е. о томъ, чтобы дать кустарямъ наглядные образцы, но все это едва ли принесетъ какую нибудь пользу. Кустарь только тогда будетъ исполнять по этимъ художественнымъ образцамъ, когда его экономическое положеніе не будетъ зависѣть отъ скупщика, отъ этого громаднаго зла, которое царитъ повсюду въ Россіи. Кромѣ того, я хочу сказать еще о томъ, о чемъ плачутъ всѣ художники и дѣятели по кустарной промышленности, и что является слабой стороной. Министерство Торговли и Промышленности открываетъ мастерскія, школы, курсы, отправляются художники въ губернскія земства, дѣлаютъ художники модели, рисунки, но интересно спросить дѣятелей по художественному образованію, дѣятелей, можетъ быть, по школамъ Министерства Торговли и Промышленности, Главнаго Управленія Землеустройства и Земледѣлія и другихъ вѣдомствъ, которыя открываютъ эти школы, идутъ ли къ нимъ дѣти кустарей и долго ли они обучаются? Просматривая отчеты за текущій годъ, во всѣхъ школахъ наблюдается, собственно, одна картина: прекрасныя школы, на которыя тратятся большія деньги, составъ преподавателей, который можетъ осуществить всѣ нужныя мѣры, такой составъ, который можетъ обслуживать цѣлую губернію, но учениковъ въ этихъ школахъ оказывается болѣе, чѣмъ недостаточно. Кромѣ того, интересно еще то, что ученики, которые въ этихъ школахъ учатся, не принадлежатъ тому кустарному району, въ которомъ эти школы открыты. Надъ выясненіемъ этого вопроса нужно подумать. Я былъ очень пораженъ, почему изъ Архангельской губерніи люди ѣдутъ въ село Красное, а изъ Астраханской пріѣзжаютъ въ Каменецъ-Подольскъ. Неужели тамъ не достаетъ своихъ кустарей, неужели Костромская губернія такъ мала, что не можетъ наполнить школы, контингентъ которой равенъ шестидесяти человѣкамъ? Оказывается, что кустари своихъ дѣтей въ эти школы не посылаютъ, и не потому, что не хотятъ, а потому, что не имѣютъ возможности. Мнѣ приходилось много и подробно разговаривать съ кустарями, и всѣ мнѣ говорили одно, что они и хотѣли бы учиться, что, конечно, лучше дѣлать пару запонокъ, чѣмъ сто крестиковъ, но они не имѣютъ возможности, потому что, «пока дѣти будутъ обучаться дѣлать запонки, мы всѣ умремъ съ голоду». Мальчикъ и дѣвочка пяти—шести лѣтъ уже можетъ сѣсть за верстакъ, чтобы помочь прокормить себя и свою семью. Вотъ—причина, почему нужно и необходимо, чтобы подходили къ этому вопросу не съ идеальной стороны, какъ здѣсь сейчасъ говорили и предполагали, и какъ мнѣ приходилось слышать и раньше, не съ предположеніями, оторванными отъ жизни, а нужно позаботиться о томъ, чтобы изыскать средства къ тому, чтобы дать возможность этимъ дѣтямъ кустарей и самимъ кустарямъ отдавать дѣтей въ школы и обучать ихъ, нужно создать извѣстный школьный возрастъ,

котораго у насъ нѣтъ,—и въ этомъ все несчастіе русскихъ кустарей, что у ихъ дѣтей нѣтъ школьнаго возраста, нѣтъ возраста, который предназначается для того, чтобы обучать ребенка. Ребенокъ уже въ восемь лѣтъ вступаетъ въ самостоятельную жизнь, въ погоню за кускомъ насущнаго хлѣба и ни о какихъ художественныхъ изданіяхъ, школахъ и музеяхъ не можетъ мечтать не только онъ, но и вся его семья. Я лично являюсь сторонникомъ того, чтобы во всѣхъ такихъ художественныхъ школахъ былъ извѣстный школьный возрастъ; я не говорю о тѣхъ, которыя открываются въ городахъ,—въ городахъ этотъ школьный возрастъ есть, тамъ все равно человѣкъ обучается, въ гимназіи ли, или въ художественно-ремесленномъ училищѣ, все равно; другое дѣло деревня. Какое либо вѣдомство открываетъ художественно-ремесленную школу съ четырехгодичнымъ курсомъ, причемъ туда можетъ поступить ученикъ, окончившій земскую школу, и, такимъ образомъ, уже три года проучившійся, и тутъ еще ему нужно учиться четыре года; такимъ образомъ, получается семилѣтній курсъ образованія. Я не знаю, можетъ быть, въ какой нибудь другой странѣ это и возможно, но для Россіи это не нужно и не подходяще, чтобы было такое художественное образованіе, на которое нужно потратить семь лѣтъ. Я не говорю, что не нужно художественнаго образованія, я, можетъ быть, неудачно выразился, я хотѣлъ сказать, что не нужно такой постановки дѣла. Я вижу здѣсь выходъ въ одномъ: нужно создать такія художественно-ремесленныя мѣстныя мастерскія, которыя одновременно бы обучали и давали заработокъ. Вотъ такой типъ художественно-ремесленной мѣстной мастерской можетъ оправдать свое назначеніе, но, къ сожалѣнію, такихъ мастерскихъ очень мало. Въ Ростовѣ на Дону ввели принципъ оплаты школьнаго труда, и тамъ дѣти кустарей работаютъ, они знаютъ, что въ своей мастерской со второго класса они уже дѣлаютъ такія вещи, которыя мы распродаемъ на школьныхъ выставкахъ, на выставкахъ въ Россіи и за-границей. Это, собственно, незначительныя деньги, и онѣ, поступая въ спеціальныя средства училища, большого значенія имѣть не могутъ, но для кустаря 50 руб. въ годъ уже значительны и являются мечтой его родителей и мечтой его самого. Такая мастерская была открыта въ Костромской губерніи по плетенію корзинъ, и дѣло было поставлено такъ, что черезъ четыре мѣсяца кустарь, плетя эти корзины, начиналъ зарабатывать столько, сколько корзины стоили. Мастерская эта всегда была переполнена, и дѣло заключалось, именно, въ томъ, что тамъ обученіе было соединено съ возможностью заработать кусокъ хлѣба, необходимый этому кустарю. Я лично думаю, что до тѣхъ поръ, пока мы будемъ подходить къ этому вопросу съ идеальной стороны, не затрагивая, боясь прикоснуться къ вопросамъ матеріальнымъ, какъ это было въ прошломъ году на Съѣздѣ дѣятелей по кустарной промышленности, до тѣхъ поръ изъ этого ничего не будетъ. Мы можемъ открыть школу въ каждой деревнѣ, но, пока мы эти школы будемъ предназначать для дѣтей школьнаго возраста, эти школы будутъ пустовать или будутъ имѣть такое количество учащихся, для котораго, можетъ быть, не стоило бы и открывать ихъ, а, главное, эти школы будутъ привлекать не кустарей мѣстнаго населенія, а будутъ пополняться болѣе обезпеченными классами, въ большинствѣ случаевъ, даже пріѣзжими. Мнѣ кажется, что здѣсь прежде всего надо пожелать, чтобы земства и другія учрежденія пошли навстрѣчу установленію сбыта и контроля надъ художественно-кустарнымъ дѣломъ. Но это будетъ возможно установить только тогда, когда кустари получатъ художественное образованіе въ тѣхъ или иныхъ школахъ, а художественное образованіе они будутъ въ состояніи получить только тогда, когда эти школы будутъ превращены въ мѣстныя художественныя мастерскія, которыя будутъ, наряду съ обученіемъ, давать заработокъ дѣтямъ кустарей, которыя будутъ въ нихъ обучаться. До тѣхъ поръ, пока этотъ общій принципъ соединенія обученія съ заработкомъ не будетъ введенъ въ наше художественно-промышленное образованіе, до тѣхъ поръ изъ этого ничего не выйдетъ.

З. Н. Алафузова. Здѣсь говорилось о томъ, что кустари не идутъ въ учебныя мастерскія, затѣмъ говорилось, что они не могутъ работать художественныя вещи до тѣхъ поръ, пока они не будутъ имѣть сбыта. Я бы не согласилась съ тѣмъ, что кустари неохотно учатся. Въ Вятскомъ земствѣ этотъ вопросъ разрѣшенъ тѣмъ, что тамъ устроена масса учебныхъ кустарныхъ мастерскихъ для обученія различнымъ ремесламъ, и эти мастерскія всегда переполнены и переполнены мѣстными жителями. Можетъ быть, Вятское земство разрѣшило этотъ вопросъ тѣмъ, что оно даетъ извѣстное пособіе тѣмъ ученикамъ, которые обучаются въ этихъ мастерскихъ; иначе, быть можетъ, дѣйствительно, ученики не шли бы въ мастерскія, если бы они не имѣли возможности заработать что нибудь. Кромѣ того, они имѣютъ извѣстный процентъ со сработанной ими вещи. Совершенно вѣрно было здѣсь сказано, и мнѣ самой приходится сталкиваться съ тѣмъ, что кустарей трудно заставить сдѣлать какую нибудь вещь по рисунку или такую вещь, которая не распродается. Кустарь работаетъ только тогда, когда онъ имѣетъ сбытъ, такъ что съ этимъ приходится считаться. Но, дѣйствительно, произведенія нашихъ кустарей падаютъ въ художественномъ отношеніи. Почему? Потому что спросъ, дѣй-

ствительно, только на чисто рыночныя вещи. Мнѣ кажется, что это зависитъ отъ того, что въ обществѣ у насъ очень мало развито художественное чувство, такъ что я бы совершенно согласилась съ докладчикомъ, что, дѣйствительно, нужно ввести во всѣхъ учебныхъ заведеніяхъ, какъ среднихъ, такъ высшихъ и низшихъ, графическую грамотность,—это во-первыхъ, и затѣмъ спеціальное обученіе искусствамъ въ смыслѣ развитія вкуса.

Л. Г. Оршанскій. Чѣмъ больше здѣсь говорятъ, тѣмъ больше смѣшиваются понятія. Дѣло въ томъ, что начали съ прикладной промышленности и затѣмъ перешли къ кустарному дѣлу, какъ будто это одно и то же. Дѣло въ томъ, что если посмотрѣть, какъ развивается на Западѣ прикладное искусство и промышленность, то мы увидимъ, что этотъ этапъ интереса къ художественному дѣлу уже пройденъ, и оказалось, что этого недостаточно. Нѣсколько десятковъ лѣтъ назадъ очень этимъ интересовались. Во Франціи, Германіи и Англіи хотѣли поднять забытое производство народа и этимъ вселить интересъ къ оригинальнымъ образцамъ и самобытному искусству. Это вытекало изъ ненависти ко всякому машинному производству. Однако, оказалось, что этого недостаточно. Какъ ни поставить прикладное искусство, какіе великолѣпные образцы ни дать, все-таки отъ машины совершенно освободиться нельзя, мы должны считаться съ тѣмъ, что въ художественно-прикладномъ дѣлѣ эти машины и дальше будутъ играть огромную роль, и мы видимъ, что въ Германіи появляется цѣлый рядъ школъ, такихъ художественныхъ школъ, которыя стараются создать образцы, которые машины въ состояніи были бы выполнить, и въ нѣмецкихъ школахъ вырабатываются такіе образцы, которые всѣ производятся при помощи машинъ. Такъ что нельзя говорить, что только кустарное искусство можетъ служить обновленіемъ прикладного искусства, нѣтъ, это только часть, но надо въ связи съ этимъ помнить, что машины дѣлаютъ въ настоящее время большое количество вещей нашего обихода. Поэтому художники должны обратить вниманіе на эту сторону, и если на фабрикѣ будутъ художники, которые будутъ руководить этою частью, то и фабричное производство поднимется. Если мы будемъ относиться такъ, что фабрика всегда производитъ гадость, и будемъ относиться съ презрѣніемъ къ ея производству, то это будетъ неправильно. Такъ что, повторяю, стремленіе ввести все русское народное и при помощи народной самобытности поднять художественный вкусъ, это можетъ касаться только небольшого количества людей, и только этимъ поднять все прикладное искусство, конечно, не удастся. На Западѣ уже пришли къ этому и стараются ввести художественный элементъ въ машинное производство, поднять всю промышленность, а не одну только ея часть. Только при такомъ художественномъ развитіи всѣхъ этихъ элементовъ, и ремесленнаго, и машиннаго, и народнаго кустарнаго искусства, только въ созданіи общественнаго художественнаго надзора за всѣмъ производствомъ заключается единственная возможность создать то блестящее прикладное искусство, которое имѣется въ Германіи. Я ѣздилъ по художественнымъ школамъ въ Германіи и убѣдился, что дѣло это не такъ просто, и что созданіемъ школы не разрѣшается этотъ вопросъ. Намъ директоръ школы Вентена говорилъ, что школы школами, но что кустарное дѣло развивается часто независимо отъ постановки школы. Здѣсь правильно одинъ изъ ораторовъ указалъ, что зло въ скупщикахъ, которые держатъ это дѣло въ своихъ рукахъ; но это уже вопросъ политико-экономическій и гораздо болѣе сложный, чѣмъ вопросъ о графической грамотности. Такъ что, если мы будемъ начинать съ широкаго понятія прикладного искусства и кончать узкимъ дѣломъ, кустарнымъ, то мы только сузимъ то широкое понятіе, въ составъ котораго входитъ цѣлый рядъ другихъ элементовъ, именно, понятіе о прикладномъ искусствѣ. Поэтому я говорю, что нельзя ограничиваться обсужденіемъ только кустарнаго вопроса, такъ какъ это вызвало бы смѣшеніе понятій и на Западѣ уже отъ этого отошли и пришли къ необходимости поднятія вообще всей промышленности.

Н. Ф. Роотъ. Въ дополненіе къ тому, что сказалъ сейчасъ предыдущій ораторъ, я бы хотѣлъ указать, что мѣшаетъ нашей художественно-заводской промышленности,—это отсутствіе авторскаго права. Въ Германіи и вообще, на Западѣ, тамъ можно работать, тамъ художественно-прикладное искусство совершенно независимо, а у насъ оказывается, что выписываютъ заграничные образцы и даютъ ихъ доморощеннымъ мастерамъ, которые оболваниваютъ ихъ, а къ художникамъ своимъ не обращаются.

П. П. Пашковъ. Я хотѣлъ сказать, что совершенно вѣрно, такъ и слѣдуетъ держаться въ этомъ вопросѣ, потому что это широко и правильно рѣшаетъ вопросъ. Но я хотѣлъ сказать, что тутъ соединилось много причинъ, и вотъ то, что нашъ фабрикантъ пользуется иностранными рисунками и передѣлываетъ ихъ, я говорю, что это все-таки доказываетъ нашу слабость, и этой слабости никакими законами помочь нельзя, этого искусственно измѣнить нельзя, такъ какъ тутъ мода имѣетъ громадное значеніе. Когда, напримѣръ, изъ-за-границы привозятъ рисунокъ для модной матеріи, то онъ расходится, и тутъ уже ничего подѣлать нельзя, нельзя обязать фабриканта держать своихъ рисо-

вальщиковъ, такъ какъ тутъ уже является вопросъ о наживѣ денегъ. Тутъ корень лежитъ въ другомъ, во вкусѣ той массы потребителя, въ той публикѣ, которая пріобрѣтаетъ эти вещи. Ясно, что, если находится контингентъ покупателей на эти вещи, если есть сбытъ на нихъ, то являются фабриканты, удовлетворяющіе этому спросу, потому что создался потребитель, и противъ этого уже ничего не подѣлаешь. Но, что существеннѣе и важнѣе гораздо, такъ это то, что я прежде уже сказалъ, что никто у насъ не любитъ трудиться, а затѣмъ надо поднять и технику. Наши кустари работаютъ примитивнымъ способомъ и требованіямъ совершенной техники не удовлетворяютъ: они не умѣютъ, не знаютъ, не владѣютъ ею. Такъ что первая задача должна быть направлена къ тому, чтобы научить работать, работать серьезно; тогда, конечно, и у насъ будутъ хорошія работы.

Въ преніяхъ по вопросу формулировки резолюціи *Ѳ. И. Лашинымъ* была высказана мысль о безполезности «стѣнныхъ таблицъ» въ школѣ, такъ какъ, по его мнѣнію, они заинтересовываютъ учащихся лишь первое время, а затѣмъ совершенно игнорируются ими. Вмѣстѣ съ тѣмъ, онъ заявилъ себя сторонникомъ расширенія школьныхъ библіотекъ насчетъ изданій по прикладному искусству. Въ защиту «стѣнныхъ таблицъ» выступилъ Предсѣдатель Отдѣла, П. П. Марсеру.

Предсѣдатель. (*П. И. Марсеру*). Я лично позволю себѣ сказать, что вопросъ о пользѣ стѣнныхъ таблицъ, вообще, на всѣхъ съѣздахъ былъ признаваемъ, потому что роль, которая отъ нихъ ожидается, совершенно иная, чѣмъ та, которую можно ожидать отъ тѣхъ изданій, о которыхъ Вы изволите говорить. Теперь, на нашемъ Съѣздѣ, происходитъ то же самое. Если будутъ вывѣшиваться воспроизведенія образцовъ художественнаго творчества всѣхъ народовъ, всѣхъ эпохъ, то, разумѣется, это будетъ служить, какъ способъ развитія художественной культуры тѣхъ людей, которые совершенно не предполагаютъ идти въ кустарную промышленность и работать въ этой отрасли. Собственно говоря, это не будутъ мастера и ремесленники. Но, несомнѣнно, что культурное развитіе необходимо для тѣхъ, кто воспитывается, и объ этомъ надо позаботиться. Поэтому такого рода таблицы, которыя были здѣсь названы и которыя должны быть сдѣланы по извѣстной программѣ, и которыя украсили бы нѣсколько то скудное помѣщеніе, въ которомъ молодежь проводитъ большую часть своего времени, такія таблицы, мнѣ кажется, полезны, и онѣ не имѣютъ ничего общаго съ тѣми таблицами, о которыхъ Вы говорите. Однѣ другимъ не мѣшаютъ. Тутъ цѣль, мнѣ кажется, иная, поэтому я имѣю честь напомнить Отдѣлу, что этотъ вопросъ поднимался неоднократно, и на всѣхъ съѣздахъ такое постановленіе было всегда принято. Мнѣ казалось бы, что было бы очень полезно, чтобы такого рода постановленіе было принято и нашимъ Съѣздомъ. Такъ что я предложилъ бы тутъ просто оставить «стѣнныя таблицы» и прибавить «наглядныя пособія», которыя будутъ имѣть иное назначеніе.

Кромѣ того, въ преніяхъ по редактированію резолюціи участвовали еще *П. П. Пашковъ, Л. Г. Оршанскій, А. М. Терне, В. А. Апухтинъ, Я. В. Гурецкій, И. П. Ямпольскій, Е. Н. Половцова, В. И. Черченко, Н. П. Козловъ* и докладчикъ *Н. Ф. Роотъ*.

Собраніемъ приняты слѣдующія положенія:

1) Введеніе въ реформированныя низшія школы всѣхъ типовъ и спеціальностей наглядныхъ поясненій лучшихъ памятниковъ всѣхъ родовъ пластическаго искусства и видовъ главныхъ русскихъ городовъ при помощи стѣнныхъ таблицъ.

2) Введеніе во всѣ среднія и высшія учебныя заведенія общеобразовательнаго курса «Всемірной исторіи искусствъ».

3) Образованіе при Императорской Академіи Художествъ и другихъ художественно-промышленныхъ учрежденіяхъ особыхъ комиссій спеціально по изданію на казенный счетъ систематическихъ серій стѣнныхъ таблицъ, сначала по русскому искусству, а затѣмъ по исторіи искусствъ иныхъ странъ, а также и серіи рисунковъ русскихъ художниковъ, для развитія художественнаго вкуса при изученіи грамотности въ общеобразовательныхъ школахъ.

4) Введеніе въ ремесленно-профессіональныхъ учебныхъ заведеніяхъ графической грамотности должно быть обязательно, примѣнительно къ изучаемому ремеслу.

5) Изданіе спеціальнаго художественнаго органа прикладныхъ искусствъ и художественной промышленности въ задачахъ развитія художественно-прикладного дѣла учрежденіями, вѣдающими интересами художественно-промышленнаго образованія.

6) Привлеченіе къ участію всѣхъ учрежденій, вѣдающихъ художественно-промышленнымъ образованіемъ въ Россіи, а также земствъ и городовъ въ поощреніи національнаго прикладного искусства путемъ премій и пріобрѣтенія образцовъ, а также по насажденію музеевъ для развитія такового.

По предложенію *В. И. Черченко*, постановлено: *просить Министерства, заинтересованныя въ кустарной промышленности Россіи, давать субсидіи земствамъ, городамъ, обществамъ, на изданіе старинныхъ образцовъ и мотивовъ, для широкаго распредѣленія среди кустарей.*

Кромѣ того, принято пожеланіе *П. П. Пашкова о введеніи во всѣ низшія и среднія учебныя заведенія занятій ручнымъ трудомъ* и предложенія *В. А. Апухтина* о томъ, чтобы: *1) земскія кустарныя организаціи пришли на помощь кустарямъ по сбыту кустарныхъ издѣлій, имѣющихъ художественную цѣнность; 2) художественно-ремесленныя учебныя мастерскія, открытыя въ кустарныхъ районахъ, были преобразованы такимъ образомъ, чтобы наряду съ обученіемъ давали дѣтямъ-кустарямъ возможность школьнаго заработка.*

О ЗАДАЧѢ ГОРОДОВЪ ВЪ ДѢЛѢ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННАГО ОБРАЗОВАНІЯ ВЪ РОССІИ [1]).

П. П. ПАШКОВЪ.

(Засѣданіе 30 декабря 1911 г.).

Слишкомъ долго я не займу вашего вниманія, коснусь только одного вопроса, который, по моему, сейчасъ имѣетъ очень важное значеніе. Всѣмъ вамъ знакомо, и не мнѣ говорить вамъ о художественной промышленности, что она собою представляетъ; поэтому я всю художественно-литературную часть моего доклада пропускаю. Министерство Торговли и Промышленности и Главное Управленіе Земледѣлія и Землеустройства уже очень много работали въ дѣлѣ художественно-промышленнаго образованія. Вмѣстѣ съ этими двумя Министерствами очень много работаютъ и земства, и частныя лица; но есть еще одна могучая сила, которая, если работаетъ, то, во всякомъ случаѣ, не такъ, какъ слѣдуетъ. И вотъ, мнѣ хотѣлось бы обратить ваше вниманіе и, до нѣкоторой степени, воспользоваться сочувствіемъ Съѣзда, чтобы при первомъ же случаѣ, когда будетъ идти вопросъ и разговоръ о художественной промышленности, съ цѣлью привлеченія этой крупной силы, я могъ бы вамъ высказать свое пожеланіе. Я говорю о городахъ, какъ объ особомъ сильномъ органѣ, могучемъ учрежденіи, которое можетъ и на Западѣ уже дѣлаетъ свое дѣло. У насъ же что мы видимъ? Города, какъ Москва и Петербургъ, не принимаютъ почти никакого участія въ дѣлѣ художественнаго и художественно-промышленнаго образованія. Напримѣръ, я знаю, что Москва даетъ только 2.000 руб., субсидируя Общество Распространенія Техническаго Образованія, и тамъ въ воскресныхъ классахъ обучаютъ прикладнымъ искусствамъ. Больше городъ ничего не дѣлаетъ. Правда, онъ ввелъ преподаваніе графическаго искусства во всѣхъ мастерскихъ, но дальше этого онъ не идетъ. Точно также и Петербургъ. А между тѣмъ, городъ, по своему положенію, именно въ области художественной и художественно-промышленной, могъ бы сдѣлать очень много. Я не буду говорить о Мюнхенѣ, въ которомъ за послѣднее время замѣчательно поставлено это дѣло, и который тратитъ на это большія деньги; я хочу говорить о Парижѣ и остановлю на немъ свое вниманіе, потому что онъ издавна былъ центромъ и художественной, и художественно-промышленной дѣятельности, и французская нація въ этомъ дѣлѣ занимаетъ, дѣйствительно, первое мѣсто. Сначала я считаю нужнымъ указать на то, что въ Германіи этотъ вопросъ серьезно поставленъ на очередь и не сегодня—завтра, будетъ разрѣшенъ именно такъ, какъ предлагалъ докторъ Керщенштейнеръ. А онъ предлагаетъ, ни больше, ни меньше, какъ провести имперскій законъ, согласно которому каждый мальчикъ и каждая дѣвочка, до исполненія 18 лѣтъ, должны обучаться какому нибудь ремеслу, если только не посвящаютъ себя научнымъ занятіямъ другого рода. Наилучшей школой будетъ признана та, которая съ минимумомъ матеріала добьется максимума умственной и волевой энергіи воспитанника, которая сдѣлаетъ значительныя и хорошо продуманныя сокращенія въ книжныхъ программахъ и выигранное такимъ путемъ время продуктивно используетъ для пріученія воспитанника къ самостоятельному практическому труду, къ самодѣятельности и проявленіямъ творчества. Къ тѣмъ моральнымъ цѣнностямъ, которыя развивала нѣмецкая школа въ своихъ учащихся, а именно: пунктуальность, добросовѣстность, выдержка, порядокъ, регулярное самообладаніе, Керщенштейнеръ признаетъ необходимымъ, по требованіямъ времени, прибавить новыя, развитію которыхъ нынѣшняя школа скорѣе мѣшаетъ,

---

[1]) При напечатаніи настоящаго доклада, Комиссія руководствовалась лишь стенограммой доклада, въ виду того, что оригиналъ его не былъ доставленъ авторомъ своевременно.

нежели содѣйствуетъ, а именно: активность характера, духъ самостоятельности и самоутвержденія, духъ предпріимчивости, смѣлую инициативу, скорость наблюдать и изслѣдовать и, наконецъ, самое главное, стремленіе работать не только для себя самого, ради собственнаго развитія, ради того, чтобы обогнать другихъ, но и для того, чтобы предоставить въ распоряженіе всѣхъ нуждающихся свои богатыя силы. Вотъ въ этомъ положеніи стоитъ дѣло въ Германіи, и Мюнхенъ уже на половину разрѣшилъ этотъ вопросъ.

Теперь примѣръ изъ Англіи. Городъ Галифаксъ съ 140.000 жителей: тамъ во всѣ общеобразовательныя школы вводится элементъ труда, всюду заставляютъ трудиться. Кромѣ регулярныхъ обычныхъ школъ, элементарныхъ и отвѣчающихъ высшимъ классамъ нашихъ реальныхъ и ремесленныхъ училищъ, устроено почти такое же количество вечернихъ и воскресныхъ классовъ, гдѣ, рядомъ съ общеобразовательными предметами, преподаются всевозможныя техническія знанія и умѣнія. Эти школы, большею частью, пользуются помѣщеніями, учебными пособіями, лабораторіями и (тамъ, гдѣ онѣ есть) мастерскими регулярныхъ школъ. Программы и методы преподаванія вечернихъ школъ находятся тоже въ извѣстной преемственной связи, и каждый желающій можетъ, не только окончивъ курсъ извѣстнаго типа регулярной школы, поступить въ высшую вечернюю школу, но и въ вечерней школѣ можетъ подготовиться къ поступленію въ высшую регулярную школу. Если въ вечерней школѣ находится 12 человѣкъ, которые хотятъ обучаться чему либо такому, чего не было въ школѣ, какому либо ремеслу,—такой курсъ открывается обязательно. Участіе правительства въ тѣхъ школахъ, гдѣ правительство даетъ опредѣленную субсидію, выдаваемую за каждаго ученика, очень незначительно,—онѣ находятся всецѣло въ вѣдѣніи городского управленія. Плоды блестящіе: въ Галифаксѣ (140.000 жителей) вечерніе классы посѣщаются десятками тысячъ учениковъ, а ремесленное училище высшаго типа, гдѣ днемъ 400, вечеромъ вмѣщаетъ тысячи (4.000). Въ такой трудовой школѣ такъ занимаются, что манкировокъ у нихъ нѣтъ, а дисциплинарная система сводится къ одному правилу, къ отсутствію всякихъ дисциплинарныхъ мѣръ. Затѣмъ позвольте перейти къ городу Парижу. Что же имѣется въ Парижѣ? Тамъ имѣется 5 практическихъ профессіональныхъ школъ: 1) Diderot, для механическаго искусства, 2) Boulle, для мебели, 3) Estienne, по книжному производству, 4) Pilon по скульптурѣ, 5) Bernard Palissy по гончарному дѣлу. Кромѣ того, городъ Парижъ оказываетъ денежное пособіе 20-ти спеціальнымъ курсамъ для совершенствованія рабочихъ въ ремеслахъ. Затѣмъ нормальная школа рисованія Guerin (частное заведеніе, которое пользуется поддержкой отъ города Парижа), школа мужская и женская. Изъ этой школы вышло значительное число преподавателей рисованія и рисовальщиковъ орнаментовъ. Рисованіе преподается въ 175 элементарныхъ школахъ и высшихъ; кромѣ того—70 классовъ рисованія, вечернихъ для мужчинъ и дневныхъ для женщинъ, и 21 классъ такъ называемаго чистаго искусства. Такимъ образомъ, въ городѣ постоянно обучается 6.844 человѣка. Эти примѣры вполнѣ ясно показываютъ, какое громадное значеніе на Западѣ придаютъ города дѣлу художественно-промышленнаго образованія, какое участіе въ этомъ принимаютъ. Наши же города, какъ Петербургъ, Москва, Кіевъ, Одесса, могли бы тоже оказывать въ этомъ большое содѣйствіе. Въ настоящее время города вбираютъ въ себя громадное количество идущаго въ городъ народа, затѣмъ много привлекаютъ по отношенію къ кустарнымъ промысламъ, которые такъ съ нимъ связаны, и, кромѣ того, имѣютъ громадное количество горожанъ, которые, посылая своихъ дѣтей въ школу, конечно, имѣютъ право требовать, чтобы ихъ дѣти получили правильное развитіе и воспитаніе, и если городскія школы устроены, то, естественно, это требованіе должно быть уважено. И вотъ Москва вступила съ нѣкоторыхъ поръ на эту почву, но не осуществила то, что должна, въ большой мѣрѣ. Мнѣ справедливо возразятъ, что у города много еще другихъ задачъ,—онъ долженъ устраивать правильные пути сообщенія, водопроводы и и все, что, главнымъ образомъ, необходимо городу. Я нисколько не претендую на скорое и благопріятное разрѣшеніе этого вопроса, я хочу только указать направленіе, по которому надо идти для этого, и я знаю случай, когда городъ идетъ на это по мѣрѣ тѣхъ силъ, которыя имѣетъ. Тотъ примѣръ, когда утромъ занимается 400 человѣкъ, а вечеромъ нѣсколько тысячъ, аналогиченъ тому, какъ при Строгановскомъ училищѣ устроены вечерніе художественно-ремесленные курсы, и туда направляется вся та масса учащихся, которые, имѣя возрастъ отъ 14—15 лѣтъ, уже не могутъ попасть въ Строгановское училище, чтобы пройти правильный курсъ, а идутъ, чтобы получить художественное образованіе, научаются данному дѣлу, насколько возможно въ теченіи 4-хъ лѣтъ, и пріучаются работать. Классы переполнены, здѣсь работаютъ такъ же блестяще, такъ же нѣтъ манкировокъ, и знанія пріобрѣтаются хорошія, потому что, ежедневно занимаясь своимъ трудомъ по 4 часа, они дѣлаютъ громадные успѣхи, и изъ нихъ готовятся хорошіе будущіе работники въ области прикладного искусства, ремесленники по всѣмъ тѣмъ отраслямъ, которыя проходятся въ школѣ. Школа

предложила городу принять въ этомъ участіе, но въ этомъ отношеніи еще не удалось привлечь городъ такъ, какъ хотѣлось бы. Однако, ученики всѣ оказываются изъ городскихъ училищъ; тамъ занимается 300 съ лишнимъ человѣкъ, наши мастерскія уже переполнены, и было бы еще больше, но у насъ уже не хватаетъ мѣста, такой громадный спросъ на это дѣло. Такъ вотъ, я хочу указать на то, что, исполняя свою обязанность по отношенію къ горожанамъ, въ веденіи дѣла художественнаго и художественно-промышленнаго образованія по этому пути, городу еще легче, чѣмъ правительству, осуществить эту задачу. Государству приходится думать обо всемъ государствѣ, приходится думать о томъ, чтобы устроить и югъ, и сѣверъ, и центръ, тогда какъ городу приходится думать только о своихъ нуждахъ, и онъ, дѣйствуя вполнѣ законно и правильно, привлекая массу талантливыхъ людей, можетъ это осуществить. Онъ явится центромъ, изъ котораго пойдутъ работники сначала въ прилегающія мѣстности, а затѣмъ и въ далекія окраины. Вотъ поэтому я позволю себѣ указать, какъ нужно дѣйствовать по этому дѣлу, не въ видѣ какихъ либо тезисовъ, на рѣшеніи которыхъ я хотѣлъ бы настаивать, а только сказать, что должны были бы предпринять города въ дѣлѣ художественнаго и художественно-промышленнаго образованія. Я бы сказалъ:

1) «Городъ собираетъ сокровища, художественныя произведенія чистаго и прикладного искусства и ремеслъ». Я говорю «произведенія чистаго и прикладного искусства и ремеслъ», потому что здѣсь, на съѣздѣ раздѣляютъ произведенія прикладного искусства и произведенія промышленности. Я хочу сказать, что есть уники, которыя выходятъ изъ рукъ артистовъ, и до сихъ поръ нѣкоторыя художественныя выставки, какъ выставки Передвижниковъ, не допускаютъ къ себѣ такія произведенія прикладного искусства. «Міръ Искусствъ» и нѣкоторыя другія выставки допускаютъ эти вещи, у Передвижниковъ же не было и разговоровъ объ этомъ, но я думаю, что недалеко то время, когда эти произведенія будутъ и на такихъ выставкахъ, гдѣ до сихъ поръ они не имѣли мѣста. Поэтому я такъ и говорю, что городъ собираетъ художественныя произведенія чистаго и прикладного искусства. Какъ всѣмъ извѣстно, Москва уже собираетъ произведенія чистаго искусства и отпускаетъ довольно большія суммы для пріобрѣтенія картинъ въ Третьяковскую Галлерею.

2) «Основываетъ музеи педагогическо-показательнаго характера для выясненія, какъ добыть произведенія чистаго и прикладного искусства». Такіе музеи при городскомъ управленіи въ Москвѣ уже начались, но въ небольшомъ размѣрѣ. Нельзя сказать, что много денегъ на это тратится, но, что возможно пріобрѣсти, это у насъ есть, идти же въ этомъ направленіи можно только тогда, когда подъ руками есть матеріалъ. Это вопросъ будущаго; когда у насъ будутъ такіе музеи, тогда мы можемъ пріобрѣтать такія вещи.

3) «Содѣйствуетъ изданію журналовъ, книгъ, брошюръ и тетрадей, трактующихъ объ искусствѣ и репродуцирующихъ и популяризирующихъ художественныя произведенія». На этотъ путь города еще не вступили.

4) «Содѣйствуетъ изданію отдѣльныхъ брошюръ, посвященныхъ техникѣ и обработкѣ разнаго рода производствъ». Дѣйствительно, желающему заняться техникой очень трудно найти популярно составленную брошюру, особенно, касающуюся прикладного искусства.

5) «Устраиваетъ художественныя школы прикладного искусства необходимыхъ городу типовъ, обязательно съ учебными мастерскими». Именно, «необходимыхъ городу типовъ», такъ какъ Москва требуетъ одного, а Петербургъ другого, и устраивать художественно-промышленныя школы общаго типа не слѣдуетъ. Тутъ эгоистическое стремленіе города должно стоять на первомъ планѣ. Чѣмъ больше въ городѣ занимаются, то и должно стоять на первомъ планѣ, и нужно строить, именно, такія школы, которыя нужны для даннаго города.

6) «Если не создаетъ новыхъ, то принимаетъ въ жизни старыхъ государственныхъ учрежденій большое участіе, субсидируя ихъ». Это исходитъ изъ того, о чемъ я уже говорилъ. Есть старыя учрежденія, какъ напр., Строгановское училище, которое наладило дѣло и можетъ хорошо его вести, на это есть данныя, нужно только, чтобы городъ принялъ участіе субсидіей, потому что тогда легко будетъ его осуществить.

7) «Съ этою цѣлью городъ учреждаетъ стипендіи въ городскихъ художественно-ремесленныхъ школахъ». Это необходимо, потому что безъ такой помощи города ученики расходятся въ общеобразовательныя учебныя заведенія, тогда какъ въ равной степени, они могутъ обучаться въ такихъ прикладныхъ школахъ, имѣя мѣста. Слѣдовательно, нужно, чтобы они имѣли возможность продолжать образованіе. Значитъ:

8) «Стипендіи для безплатнаго обученія наиболѣе талантливыхъ дѣтей города, учившихся въ городскихъ училищахъ, но съ обязанностью для нихъ въ будущемъ проработать на пользу города опредѣленное время». Это эгоистическое стремленіе города должно быть уважаемо, и, на самомъ

дѣлѣ, я не считаю неправильнымъ, если городъ будетъ стараться создать группу лицъ, которыя будутъ работать въ пользу города.

9) «Устраиваетъ даже заграничныя командировки и посылки окончившихъ для изученія спеціальности, чтобы всегда стоять на высотѣ быстро движущейся техники художественно-промышленнаго дѣла, и обязываетъ за командировку принимать опредѣленное количество времени участіе въ художественно-учебныхъ дѣлахъ города». Это необходимо, потому что техника такъ быстро движется въ художественно-промышленномъ дѣлѣ, что даже и талантливые люди, если не будутъ знакомиться съ нею, начинаютъ очень быстро отставать, а именно въ промышленно-прикладномъ дѣлѣ нельзя отставать, потому что тогда начинаютъ дѣлать хуже и уступаютъ произведеніямъ заграничнымъ. Я думаю, что для того, чтобы наши произведенія не были хуже, нужно быть сильнѣе, т. е. нужно слѣдить за техникой.

10) «Принимаетъ обязательно своими учрежденіями участіе въ международныхъ и русскихъ выставкахъ отдѣльными павильонами, какъ городъ Парижъ принималъ участіе въ выставкѣ 1900 года». Я обращаю на это вниманіе потому, что у насъ существуетъ много общихъ начинаній, къ которымъ привлекаются люди со всей Россіи, но многія крупныя организаціи отказываются принимать участіе, и легко возможно, что тотъ, кто идетъ, чтобы обучиться, не видитъ и не имѣетъ возможности ознакомиться. Такъ въ европейскихъ странахъ не дѣлается. Поэтому, мнѣ кажется, обязательно должно быть общее требованіе, чтобы общественныя организаціи принимали участіе.

11) «Строитъ домъ для выставокъ». На послѣднемъ засѣданіи въ Москвѣ въ 1910 году, на юбилеѣ Общества любителей художествъ высказывались такія пожеланія, и громче всего среди художниковъ звучали голоса о томъ, что художники не имѣютъ своего помѣщенія, гдѣ они могутъ выставлять художественныя произведенія. Это одинаковымъ образомъ касается художниковъ чистаго и художниковъ прикладного искусства и ремеслъ. Это—первая священная обязанность города потому, что никакое частное предпріятіе не можетъ это хорошо осуществить; это можетъ сдѣлать городъ, который имѣетъ свободныя земли и большой кредитъ и потому можетъ устроить такое помѣщеніе.

12) «Чтобы поднять дѣло художественнаго вкуса, этого богатства города, заботится о привлеченіи людей, художественно одаренныхъ, умѣющихъ работать, знающихъ дѣло, устраиваетъ ихъ возможно лучше, привлекаетъ ихъ и къ участію въ организаціонныхъ дѣлахъ по части художественнаго воспитанія массъ, и къ педагогическому художественному дѣлу». Но этого мало; это первое и важное условіе. Когда заходитъ рѣчь о томъ, что городу или какому либо учрежденію надо что либо построить или сдѣлать, то оказывается, что оно не можетъ собрать людей, которые могли бы это дѣло сдѣлать; но вѣдь это потому, что такихъ людей не привлекаютъ, потому что не хотятъ, чтобы они стояли у этого дѣла, а когда это нужно, когда въ одну минуту захотятъ что либо сдѣлать, конечно, люди, не имѣющіе никакого прикосновенія къ дѣлу, не выказываютъ никакой охоты браться за него, потому что знаютъ, что ничего изъ этого не выйдетъ. Для того, чтобы ихъ привлечь, надо что нибудь сдѣлать. Поэтому, прежде всего городъ долженъ «дать выдающимся артистамъ въ своей области по чистому и прикладному искусству на извѣстный срокъ въ безплатное пользованіе мастерскія, устроенныя на городской землѣ, чтобы они могли творить свои вещи; это нужно и архитектору, и скульптору, и живописцу, а главное, дѣятелямъ прикладного искусства, которымъ нужны оборудованныя мастерскія, лабораторіи, которыя, трудами спеціалистовъ, все совершенствовались бы, улучшались, передаваясь новымъ продолжателямъ технической художественной работы». Это я считаю настолько важнымъ и необходимымъ, что тогда не будутъ возможны такіе случаи, какъ напримѣръ, собираются пріѣхать въ Москву посмотрѣть, какъ поставлено художественно-печатное дѣло, а въ Москвѣ нѣтъ ни одного такого учрежденія. Во Франціи же есть государственныя учрежденія, которыя считаютъ необходимымъ имѣть такія учрежденія, чтобы, независимо отъ вліянія времени, въ моментъ схода со сцены талантливыхъ работниковъ, когда ихъ нельзя замѣнить другими талантами, чтобы такія учрежденія оставались бы, и чтобы послѣдующія поколѣнія приходили туда, приносили туда свои силы и учились,—это дѣло государственной важности, и города должны стать на такую дорогу; такія небольшія лабораторіи въ городѣ должны быть, и должны давать артистамъ помѣщенія, а городу легче устроить это, чѣмъ кому либо; надстроить нѣсколько мастерскихъ надъ своими городскими домами городу ничего не стоитъ, а для артистовъ это дорого стоитъ. А «въ отвѣтъ на это артисты принимаютъ обязательное участіе въ дѣлѣ художественнаго воспитанія дѣтей города». Нужно изыскать средства и привлекать этихъ художниковъ-артистовъ. До тѣхъ поръ, пока на это не будетъ обращено вниманіе, всегда будетъ холодное отношеніе со стороны этихъ людей.

13) «Затѣмъ городъ устраиваетъ конкурсы на постройку своихъ городскихъ учрежденій, на украшеніе, праздники, скверы, сады и т. д., вызываетъ къ жизни художественныя силы и тѣмъ

улучшаетъ свой видъ». Объ этомъ можно бы не говорить, но я говорю это потому, что у города есть очень много прикладного дѣла: онъ устраиваетъ свои площади, вокзалы, общественныя зданія, и нужно, чтобы онъ обращался къ людямъ, занимающимся прикладнымъ дѣломъ, съ тѣмъ, чтобы они представили свои работы. «Вообще, заботится о художественной внѣшней сторонѣ своихъ улицъ и всей панорамы».

14) «Покупаетъ произведенія на выставкахъ и въ мастерскихъ не только картины, но и достойныя произведенія прикладного искусства, уники и художественно-промышленнаго и кустарнаго дѣла для своихъ собраній».

15) «Даетъ заказы артистамъ прикладного и чистаго искусства и художественнымъ мастерскимъ по всѣмъ отраслямъ на украшеніе скверовъ, домовъ, вокзаловъ, вообще, зданій общественнаго характера».

16) «Устраиваетъ центральныя библіотеки во всеобщее пользованіе, а главнымъ образомъ, мастерамъ, ремесленникамъ, артистамъ и всѣмъ, интересующимся художественно-прикладнымъ дѣломъ, а также рядомъ и районныя библіотеки». Я этотъ вопросъ считаю настолько важнымъ и серьезнымъ, что безъ возможно скораго осуществленія его трудно ожидать чего либо въ дѣлѣ развитія прикладного искусства. Мнѣ приходилось испытывать это каждый день, мнѣ постоянно приходилось слышать въ Москвѣ: «позвольте придти въ вашу библіотеку». Наша библіотека наибольшая,—громаднѣйшее количество изданій, можетъ быть, единственная въ Россіи, гдѣ тратится такъ много денегъ, но тамъ съ утра до вечера работаютъ учащіеся, такъ что постороннимъ уже заниматься не приходится; городу надо устроить другую, куда всякій могъ бы пойти. Есть въ Москвѣ районъ Марьина Роща, гдѣ до тридцати тысячъ ремесленниковъ рабочихъ, которые не могутъ получить въ Москвѣ того, что имъ нужно, не могутъ получить журналовъ, образцовъ по своему дѣлу; и вотъ, поэтому, помимо центральныхъ библіотекъ, городъ долженъ имѣть и районныя библіотеки, напримѣръ, въ Марьиной Рощѣ. Я считаю необходимымъ для города имѣть библіотеки не общеобразовательнаго типа, съ книгами и литературой газетъ и журналовъ, а съ тѣмъ, что имъ наиболѣе необходимо, на чемъ они строютъ свою жизнь и безъ чего не могутъ двигаться впередъ. Нельзя разсчитывать, чтобы они сами могли выписывать журналы; да если и выпишетъ, то только одинъ, а въ библіотекѣ онъ можетъ посмотрѣть гораздо больше.

Затѣмъ къ тому, что я говорилъ о командировкахъ городомъ своихъ пенсіонеровъ за-границу, я прибавлю еще, что городъ отъ времени до времени долженъ командировать и сложившихся артистовъ за-границу и по Россіи, со спеціальною цѣлью изученія той или другой стороны художественно-промышленнаго дѣла, чтобы они могли, пріѣхавъ, разсказать и показать, что дѣлать, потому что есть люди, не состоящіе на службѣ у города и не могущіе принять участія въ этомъ, но своими частными работами показавшіе, что они хорошо знаютъ дѣло; тогда городу надо обратить на это вниманіе и привлечь этихъ людей къ участію.

17) Затѣмъ «городъ собираетъ всѣ мотивы мѣстнаго, локальнаго характера и побуждаетъ заказами творчески возсоздавать новыя вещи въ мѣстномъ характерѣ, развивая его съ потребностями развивающагося вкуса тѣхъ артистовъ, которые, въ силу родственности своего духа, проникаются настроеніемъ мѣстнаго характера». Мнѣ уже приходилось слышать, что всюду и вездѣ надо собирать одно старое. Я нахожу, что должно быть побужденіе къ тому, что, когда работаютъ талантливые люди, они не должны только передавать одно старое, но, понявъ его, въ силу своего характера, создавать мѣстнаго характера образцы. И если они получили какіе либо образцы и работаютъ въ этомъ направленіи, то пусть они работаютъ, пусть они создаютъ эти вещи, это еще болѣе цѣнно, чѣмъ собирать старые образцы; творчество въ созиданіи очень цѣнно, а потому, если получается хорошее новое, надо этому содѣйствовать и распространять.

18) «Открываетъ при городскихъ училищахъ учебныя мастерскія серьезнаго характера учебно-ремесленнаго типа, отлично оборудованныя, районныя, куда бы дѣти могли ходить трудиться съ ранняго возраста. Вырабатываетъ и такъ составляетъ росписаніе учебныхъ занятій въ городскихъ школахъ и всю программу прохожденія курса, что всякій изъ учащихся будетъ имѣть возможность серьезно поработать въ недѣлю необходимое время». По этому вопросу въ Москвѣ мнѣ пришлось имѣть много разговоровъ и много заниматься съ прошлаго года вопросомъ о введеніи ручного труда въ общеобразовательныхъ воскресныхъ школахъ, и для осуществленія этого вопроса пришлось на первыхъ же порахъ разойтись во взглядахъ: одни понимали, по примѣру Швеціи, школу ручного труда, смотрѣли съ такой точки зрѣнія, другіе—съ другой. Я позволю себѣ высказать свой собственный взглядъ на это дѣло. Я стою за то, что городскія школы, большею частью, для дѣтей ремесленниковъ, и городъ въ своихъ школахъ не долженъ, въ теченіе трехъ лѣтъ, отучать ихъ отъ той

трудовой атмосферы, въ которой живутъ ихъ родители. Эта наслѣдственная способность къ труду чрезвычайно цѣнна, и это природное влеченіе убивать не слѣдуетъ, не слѣдуетъ отучать ихъ отъ этого. Надо, наоборотъ, воспользоваться этимъ унаслѣдованнымъ отъ предковъ трудовымъ началомъ и постепенно укрѣплять его. Я полагаю, что только при томъ условіи, что городская школа окажетъ имъ поддержку въ этомъ желанномъ направленіи идти по этой же крѣпкой и вѣрной, самой надежной дорогѣ, только при такомъ условіи осуществимо все это дѣло. Вотъ поэтому я и говорю, что долженъ быть устроенъ не какой-то ручной трудъ, не похожій на ремесло, а что должна быть серьезная работа. Всякому мальчику, пришедшему изъ трудовой семьи, гдѣ онъ видитъ, какъ его отецъ серьезно работаетъ, смѣшнымъ и неинтереснымъ покажется тотъ трудъ по старымъ нѣмецкимъ образцамъ и ручной трудъ, который не научитъ, а разучитъ; и потому надо вводить серьезный ремесленный трудъ, серьезно поставленный. И вотъ, когда такія мастерскія будутъ заведены, тогда только дѣло будетъ осуществлено. Попытки въ этомъ отношеніи есть; мнѣ пришлось слышать, какъ попечитель одного городского училища, даже двухъ, въ томъ районѣ, гдѣ у него есть кожевенная фабрика, подарилъ много остатковъ кожъ, и устроилась мастерская по кожевеннымъ работамъ, и всѣ дѣти охотно работали, когда увидѣли, что изъ этого есть толкъ. Результаты получились прекрасные. Передъ Рождествомъ я слышалъ, какъ другой благородный человѣкъ предлагаетъ устроить серебряно-чеканную мастерскую при одномъ изъ городскихъ училищъ, на свои средства ее оборудовать, для дѣтей городского училища, котораго онъ состоитъ попечителемъ. Онъ самъ—фабрикантъ и ведетъ дѣло серьезно. Такая постановка дѣла это единственное рѣшеніе этого вопроса. Конечно, устраивать такія мастерскія трудно, несмотря на все благородство этихъ людей; я и говорю, что нужны еще районныя мастерскія, при каждой школѣ это невозможно устроить, но, если на цѣлый районъ устроить въ одномъ мѣстѣ однѣ мастерскія, въ другомъ другія, это достигнетъ желанныхъ результатовъ, и молодые люди пойдутъ туда заниматься серьезно этимъ дѣломъ, но при условіи, чтобы было помѣщеніе, и что вся программа будетъ установлена такъ, что у людей найдется достаточно времени, чтобы ходить туда работать. Мнѣ кажется, что мы должны идти въ этомъ направленіи, и я напомню еще одинъ случай, что еще годъ назадъ, городскія училища не разрѣшали отдавать свои утренніе часы для уроковъ рисованія, чтобы не отнимать это драгоцѣнное утреннее время, которое должно быть предназначено для ариѳметики, русскаго языка и другихъ болѣе важныхъ предметовъ, но уже теперь они съ этой позиціи сходятъ, потому что и вопросу рисованія начинаютъ придавать не меньшее значеніе, а когда поставятъ вопросъ о трудѣ, то найдется время и для труда. Всѣ эти работы одинаково равны и серьезны для дѣла воспитанія и обученія дѣтей.

19) Затѣмъ «учреждаетъ особую организацію изъ людей, близко соприкасающихся съ дѣтьми рабочихъ, съ цѣлью подмѣчать ихъ способности, выражающіяся такъ или иначе при приходѣ ихъ въ общеобразовательныя и другія школы, отмѣчать ихъ переводомъ въ дальнѣйшія спеціальныя трудовыя прикладныя школы». Что такая организація необходима, это ясно видно изъ того, что ко мнѣ обращаются преподаватели, говоря: «у меня есть такой-то ученикъ, вотъ бы, его пустить въ спеціальную школу прикладного дѣла!» Но въ свое время на это не обратили вниманія, и дарованіе пропало.

20) Такъ какъ жизнь разнообразно раскрываетъ способности въ разномъ возрастѣ и въ разныхъ условіяхъ, то «городъ устраиваетъ и содѣйствуетъ устройству вечернихъ и дневныхъ особыхъ курсовъ при своихъ мастерскихъ для всѣхъ, желающихъ учиться, создаетъ такія общія мастерскія, куда бы, вмѣсто синематографа и другихъ не очень образовательныхъ учрежденій, шли бы желающіе отдыхать-работать». Эти мастерскія пріобрѣтаютъ большое значеніе на Западѣ, а если вы посмотрите въ Москвѣ, то вечеромъ вы нигдѣ не можете имѣть такого рода занятій, такого мѣста у насъ нѣтъ. И вотъ, какъ я сказалъ, въ 1912 году открываются такіе курсы, предоставляются мастерскія всѣмъ желающимъ, а желающихъ набирается уже очень много.

21) Затѣмъ «руководство во всѣхъ перечисленныхъ мною учрежденіяхъ, конечно, будетъ принадлежать городской администраціи вмѣстѣ съ тѣми художниками, пенсіонерами города, выдающимися приглашенными спеціалистами, представителями существующихъ правительственныхъ художественныхъ учрежденій и обществъ и тѣми благородными меценатами, которые построютъ учебныя мастерскія-лабораторіи школы, какъ построили они клиники, какъ строютъ теперь больницы и богадѣльни, жертвуютъ городу свои галлереи и собранія».

Вотъ все, что мнѣ казалось главнымъ; городъ, какъ крупная общественная единица, которой легче, чѣмъ государству, осуществить этотъ идеалъ, долженъ это сдѣлать.

Докладъ П. П. Пашкова былъ прослушанъ Собраніемъ съ большимъ вниманіемъ и интересомъ и возбудилъ весьма оживленныя пренія, въ которыхъ приняли участіе: Предсѣдатель Съѣзда *гр. П. Ю. Сюзоръ*, *С. Г. Недлеръ*, *В. К. Розвадовскій*, *А. И. Смирновъ* и *П. С. Философовъ*.

Предсѣдатель. (*Гр. П. Ю. Сюзоръ*). Мнѣ кажется, что вопросъ о художественной промышленности—это одинъ изъ самыхъ важныхъ для нашего Съѣзда вопросовъ. Я не могу не привѣтствовать уважаемаго докладчика. Онъ говоритъ не только какъ знатокъ, а какъ человѣкъ, влюбленный въ свое дѣло, и поэтому вноситъ въ свой докладъ не только знаніе, но и то чувство, которое подсказало ему все то, что онъ говорилъ. Я думаю, что эта горячность, эта любовь воодушевили его на то, чтобы высказать эти пожеланія, но мы знаемъ, что города, какъ онъ и самъ говоритъ, обременены цѣлымъ рядомъ городскихъ хозяйственныхъ потребностей, которыя лежатъ на ихъ обязанностяхъ, и я лично думаю, что изо всей программы, которую онъ здѣсь намѣтилъ, слѣдовало бы просить нашего уважаемаго докладчика взять самое неотложное, что онъ предполагалъ бы теперь же осуществить. Если мы обратимся къ Городскому Общественному Управленію съ такою нѣсколько обширною программою, мы ихъ этимъ нѣсколько испугаемъ,—они не будутъ знать, за что приняться. Нужно указать наиболѣе важные пункты. Вы совершенно вѣрно говорили, что города, какъ Дрезденъ, Мюнхенъ и, главнымъ образомъ, Парижъ, дѣлаютъ очень много. У нихъ есть различнаго типа школы; въ одной и той же школѣ, какъ, напримѣръ, въ „Ecole du meuble“, есть цѣлый рядъ отдѣльныхъ мастерскихъ; есть такія мастерскія, гдѣ занимаются изготовленіемъ только креселъ, другія, гдѣ изготовляются только бронзовыя части для этой мебели, третьи—только обойныя, такъ что въ одной школѣ есть цѣлый рядъ, собственно говоря, отдѣльныхъ школъ. Молодому человѣку въ продолженіи двухъ-трехъ мѣсяцевъ предоставляется такъ называемый papillonage, т. е. онъ можетъ походить по цѣлому ряду мастерскихъ прежде, чѣмъ выбрать то, что болѣе ему по душѣ. Этимъ достигли благосостоянія художественно-ремесленной промышленности. Но, мнѣ кажется, къ тому, что было сказано, слѣдуетъ прибавить то экономическое значеніе, которое вы здѣсь найдете. Если Парижъ тратитъ свыше полутора милліоновъ на художественную поддержку, то онъ ихъ получаетъ обратно въ десять разъ болѣе. Вотъ, весьма желательно—обратиться къ городу и указать ему, что городъ этимъ самымъ занимается не благотворительностью, но даетъ возможность и себѣ и жителямъ быть богаче. Мнѣ кажется, всегда надо выяснить конкретно, показать утилитарную сторону, экономическую самостоятельность этого дѣла. Такъ что мнѣ казалось бы, что если бы многоуважаемый докладчикъ былъ такъ любезенъ, чтобы указать тѣ главные тезисы, которые теперь же слѣдуетъ представить, въ видѣ ходатайства и подкрѣпилъ бы ихъ указаніемъ на ихъ экономическую самостоятельность, то, мнѣ казалось бы, Съѣздомъ было бы сдѣлано гораздо больше, чѣмъ только пожеланія, хотя основательныя, но для простыхъ обывателей не осязательныя. Поэтому я просилъ бы его самого и господъ, принимающихъ участіе въ преніяхъ, обратить особое вниманіе на результатность дѣла. Желательно, чтобы нашъ Съѣздъ далъ плоды, и потому, чѣмъ конкретнѣе, чѣмъ опредѣленнѣе будутъ наши пожеланія, тѣмъ больше можно будетъ разсчитывать на хорошій успѣхъ.

П. П. Пашковъ. Я хотѣлъ бы сказать, что я, какъ вначалѣ, такъ и сейчасъ, остаюсь на своей точкѣ зрѣнія и никакихъ опредѣленныхъ тезисовъ, никакихъ указаній не считаю возможнымъ предложить,—это дѣло Съѣзда. Но я просилъ бы и этого не дѣлать, и вотъ на какомъ основаніи. Хотя совершенно справедливо, что Съѣздъ долженъ быть дѣловымъ, и чтобы были вынесены конкретныя постановленія, но я считаю, что самое важное—не реальная сторона дѣла, а другая сторона—идеальная. И вотъ, мнѣ кажется, что, въ виду этого, прежде всего просто надо выяснить существо и важность вопроса, а уже сама жизнь подскажетъ потомъ, что можетъ быть осуществлено. Дѣло трудное и серьезное, въ каждомъ вопросѣ надо разобраться и уже тогда можно серьезно имъ заняться. И поэтому, когда у Городского Управленія явится желаніе вступить на этотъ путь, то они, конечно, сами соберутъ достаточно серьезный матеріалъ, соберутъ серьезную комиссію, чтобы этимъ заняться. Если же нѣтъ, если они не достаточно сознали важность этого, то, конечно, придется подождать нѣкоторое время. Вотъ моя точка зрѣнія. Вотъ почему я никакихъ опредѣленныхъ тезисовъ не могу установить. Я всегда считалъ, что надо въ этихъ случаяхъ только предложить извѣстную программу, которая можетъ быть принята или не принята, съ нею могутъ согласиться или не согласиться,—это я считаю важнымъ,—а сама жизнь свои требованія при извѣстныхъ условіяхъ подскажетъ, что должно въ данномъ случаѣ дѣлать.

С. Г. Недлеръ. Я изъ Ростова на Дону. Я не совсѣмъ согласенъ съ докладчикомъ. Въ Ростовѣ какъ разъ возникаетъ вопросъ объ устройствѣ мастерскихъ для города, для ремесленниковъ извѣстныхъ мастерскихъ, но именно городъ теряется въ томъ, что же нужно сдѣлать, чтобы принести большую пользу? Была собрана комиссія,—я былъ членомъ этой комиссіи,—и ее интересовалъ

вопросъ: что же на первыхъ порахъ важно сдѣлать? И если мы не выработаемъ этого на Съѣздѣ, это останется неяснымъ не только для городской комиссіи, но и для насъ, здѣсь сидящихъ. Это чрезвычайно важно, чтобы вы установили, выработали то, что находите прежде всего нужнымъ, что городъ можетъ сдѣлать. Не только города столичные, но даже и провинціальные города очень туго на это отзываются и предпочитаютъ тратить средства на другія нужды города. Но разъ возникаетъ такой вопросъ, возникаетъ желаніе со стороны города устроить что-либо какъ разъ въ этомъ смыслѣ, то чрезвычайно важно именно въ этотъ моментъ будетъ указать, что же надо городу сдѣлать? Многіе изъ насъ пріѣзжаютъ въ Петербургъ, и если мы видимъ, что здѣсь теряются, то въ провинціи теряются еще больше. Мы теперь находимся въ замѣшательствѣ. Когда нужно было опредѣлить, что городу дѣлать, у насъ возникъ вопросъ объ устройствѣ ремесленнаго училища, а у меня такой взглядъ, что мы воспитываемъ ремесленниковъ не изъ ремесленниковъ. Наши ремесленники лишь отчасти дѣлаются ремесленниками, а тѣ, которые на самомъ дѣлѣ продолжаютъ это ремесло, тѣ, которые работаютъ въ школьныхъ мастерскихъ, они остаются за бортомъ. Мы ихъ совершенно не касаемся и работаемъ, если можно такъ сказать, совершенно въ-пустую, потому что большинство дѣтей не идутъ по этой спеціальности, которой обучаются, и мы искусственно устраиваемъ школы, чтобы образовать ремесленниковъ, которыхъ въ данномъ городѣ даже и нѣтъ совсѣмъ. Напримѣръ, положимъ, открываемъ керамическую мастерскую,—почему, это другой вопросъ. Важно было бы устроить школу съ общеобразовательнымъ отдѣленіемъ и съ художественнымъ, чтобы воспитать вкусъ тѣхъ дѣтей, изъ которыхъ ремесленники образуются. А городъ въ данномъ случаѣ теряется, не сочувствуетъ этому дѣлу и желаетъ, въ силу простой традиціи, устроить ремесленную школу. Ремесленныя школы, какъ вы знаете, имѣютъ узкую спеціальность; если это будетъ столярная школа, она только столяровъ готовитъ, плотничья—плотниковъ и т. п., каждая отдѣльная ремесленная мастерская готовитъ по своей спеціальности. Такъ что, мнѣ кажется, гораздо полезнѣе было бы учрежденіе общихъ классовъ художественно-ремесленныхъ, а не мастерскихъ, какъ сказалъ докладчикъ. И вотъ, чрезвычайно важно именно теперь на Съѣздѣ выработать, что важнѣе всего, потому что къ голосу Съѣзда прислушиваются, а на голосъ отдѣльнаго человѣка совершенно не обращаютъ вниманія, какъ на голосъ неспеціалиста. Я членъ комиссіи, которая работаетъ, не обращая вниманія на голоса отдѣльныхъ лицъ, а голосъ Съѣзда будетъ имѣть громадное значеніе.

В. К. Розвадовскій. Господа, я очень много работалъ въ этой области промышленности. Въ своихъ поѣздкахъ по керамическимъ выставкамъ я объѣздилъ весь западъ Россіи, и мнѣ приходилось сталкиваться съ Городскими Самоуправленіями, съ Земствами и т. д., и повсюду я слышалъ вопросъ: что бы намъ устроить въ нашихъ городахъ? Между прочимъ, я хорошо знаю Подольскую губернію, гдѣ мнѣ приходилось наталкиваться на массу образцовъ глины и эти образцы глины мнѣ приходилось представлять въ Подольское земство; это было большою неожиданностью для земства, которое съ удовольствіемъ охотно шло на то, чтобы устроить такую керамическую школу, и такая школа была мною устроена въ Каменецъ-Подольскѣ. Въ нѣкоторыхъ мѣстахъ есть фарфоровая глина, въ другихъ каолинъ, и вотъ въ одной мѣстности каолинъ настолько хорошъ, что выписывается даже за-границу. А о существованіи его не знали даже въ земствѣ. Мнѣ кажется, докладчикъ не правъ, говоря, что мы должны довольствоваться только идеалами и все это оставлять только въ нашихъ мечтаніяхъ. Мнѣ кажется, къ Всероссійскому Съѣзду Художниковъ Городскія Самоуправленія очень будутъ прислушиваться, и мнѣ кажется, что мы должны выработать очень опредѣленную программу, которую мы могли бы направить въ различныя мѣстности и между прочимъ включить въ эту программу пожеланіе Съѣзда, чтобы при губернскихъ земствахъ были бы образованы такія комиссіи, которымъ бы поручено было отдѣльными земствами статистическое изслѣдованіе ископаемыхъ, какъ это дѣлается въ Австріи. Статистика въ Подольской губерніи показываетъ, что тамъ есть не только важныя ископаемыя, но также разные сорта глины, пригодной для черепицы и для фаянса. Между прочимъ, на границѣ Подольской губерніи, въ Галиціи, есть до 70 художественно-промышленныхъ школъ по разнымъ отраслямъ, такъ что, проѣхавъ за-границу всего 18 верстъ, вы сейчасъ же попадете въ одну ремесленную школу, затѣмъ черезъ 20 верстъ слѣдующая и т. д. безъ конца. Это, главнымъ образомъ, зависитъ отъ ихъ «радъ повитовыхъ»,—уѣздныхъ земствъ—по нашему,—которыя тамъ ведутъ статистическія изслѣдованія. Если тамъ поднимается вопросъ о желательности устроить художественно-ремесленную школу, то «рада повитовая» даетъ самыя подробныя и точныя свѣдѣнія, и такимъ образомъ никогда никакой задержки въ этомъ смыслѣ не бываетъ, и общество можетъ имѣть совершенно подготовленный матеріалъ, такъ что остается только помощь со стороны уѣзднаго земства, общества и частныхъ организацій. А у насъ, я повторяю, мнѣ приходилось наталкиваться сплошь и рядомъ на цѣлый рядъ земствъ и городскихъ самоуправленій, гдѣ высказывается это желаніе очень горячо, но они не знаютъ,

какъ за это взяться. Мнѣ приходилось бывать въ комиссіи земства и не разъ приходилось наталкиваться на такіе случаи, что меня спрашивали члены Управы, что такое керамика? Между тѣмъ они имѣютъ помѣстья, которыя лежатъ на этой же самой чудной керамической глинѣ. Затѣмъ такая вещь: когда мнѣ приходилось защищать въ Подольской губерніи народные рисунки на посудѣ, одинъ членъ Управы, довольно интеллигентный и передовой человѣкъ, заявилъ, что для крестьянина не нужно совершенно художественнаго рисунка, а только нужна прочная миска, изъ которой можно ѣсть и т. д. Такъ что, мнѣ кажется, если Съѣздъ выработаетъ такую подробную и опредѣленную программу, въ видѣ предложенія Земствамъ и Городскимъ Управамъ, то это только пойдетъ на пользу этого дѣла.

А. Н. Смирновъ. Г-нъ Недлеръ нарисовалъ такую картину нашей провинціальной жизни: послѣ ночи, проведенной за картами, почтенные заправилы города усаживаются за совѣщаніе и не знаютъ, что бы имъ сдѣлать? И Съѣздъ долженъ дать для всѣхъ городовъ указанія. Можетъ ли Съѣздъ это устроить? Я думаю не можетъ. Въ каждомъ городѣ, въ каждой мѣстности есть свои мѣстныя условія, которыя должны дать этимъ мудрымъ людямъ поводъ рѣшить, что именно имъ надо устроить. Если же у нихъ не хватаетъ собственнаго соображенія, то надо просто отпечатать докладъ Павла Павловича и послать этимъ людямъ; тамъ есть все, тамъ есть указанія на то, что можно и должно сдѣлать. И я былъ бы безусловно противъ такихъ общихъ указаній, которыя могъ бы вынести Съѣздъ. Того, что сказалъ Павелъ Павловичъ, совершенно достаточно,—это касается рѣшительно всѣхъ уголковъ Россіи. Если тамъ есть глина, то устроить такія мастерскія. Но самое главное, пусть они внимательно посмотрятъ, что у нихъ есть. Мы слышимъ, что у нихъ есть и глина, и каолинъ, и т. д. и они, эти премудрые люди сидятъ и не знаютъ, что имъ дѣлать. Я просилъ бы Собраніе не урѣзывать предложенія Павла Павловича, а напечатать цѣликомъ и предложить выбрать для каждаго города, что ему нужно. Но Съѣздъ по моему долженъ дать то, что указалъ Павелъ Павловичъ, дать широкую картину развитія художественно-промышленнаго образованія. Эта широкая картина дана и я вполнѣ присоединяюсь къ докладу Павла Павловича.

П. С. Философовъ. Я тоже, какъ разъ, присоединяюсь къ послѣднему оратору и мнѣ кажется страннымъ, что представителей города, которые должны знать свой городъ, ихъ надо учить. Я думаю, что каждый городъ долженъ самъ знать, что ему дѣлать. Что же касается земствъ, то земства, которыя работаютъ нѣсколько десятковъ лѣтъ и вдругъ случайно узнаютъ, что у нихъ есть чудная глина, тоже, конечно, должны узнавать, что у нихъ есть и тогда такихъ случайныхъ явленій не можетъ быть. Поэтому я тоже согласенъ съ докладчикомъ, что не можетъ быть общихъ какихъ-либо указаній и затѣмъ, что нужно обсудить экономическую сторону этого дѣла представителямъ городовъ и земствъ.

В. К. Розвадовскій. Я только хотѣлъ маленькую поправку сдѣлать. Очевидно, меня не поняли, что я хотѣлъ добавить. Я говорилъ о томъ, что есть на мѣстахъ. Я самъ «съ мѣстъ» и мнѣ хотѣлось бы усмотрѣть работу этого Съѣзда. Я скажу относительно Подольской губерніи и вообще юго-западнаго края, что тамъ земства не было долго, затѣмъ это куцое земство народилось, потомъ видоизмѣнилось, но въ сущности осталось такимъ же куцымъ, какъ было. Такъ что, мнѣ кажется, если бы Съѣздъ подалъ свой голосъ, онъ вызвалъ бы самодѣятельность многихъ земствъ, вызвалъ бы на мѣстахъ самодѣятельность комиссій и обществъ. Между тѣмъ, у насъ это все чиновники по назначенію, которые не жили въ Подольской губерніи, которые большую часть жизни провели здѣсь, въ Петербургѣ, и не знаютъ мѣстныхъ ископаемыхъ, нуждъ и т. д. Затѣмъ примите во вниманіе Кавказъ, гдѣ нѣтъ земства; какъ можно ожидать, что тамъ найдутся люди, которые что-либо устроятъ? И въ такомъ же положеніи нашъ юго-западный край. Поэтому я настаиваю на томъ, что Всероссійскій Съѣздъ Художниковъ долженъ подать свой голосъ и это принесетъ большую пользу художественной промышленности.

П. П. Пашковъ. Тутъ маленькое недоразумѣніе. Дѣло въ томъ, что, когда я началъ говорить, я ограничилъ задачу, я говорилъ, главнымъ образомъ, о большихъ городахъ. Дѣло художественной промышленности—громадное дѣло въ Россіи. Здѣсь уже говорилось объ этомъ въ Общихъ Собраніяхъ, затѣмъ предполагается засѣданіе спеціально по дѣлу развитія художественной промышленности въ земствахъ и городахъ, такъ что моя задача ограниченная, она состояла только въ томъ, чтобы нарисовать картину этого дѣла въ городахъ, въ большихъ городахъ, которые представляютъ собою центръ, отъ котораго по радіусамъ идутъ другіе города. Такъ что это въ мою задачу не входило.

С. Г. Недлеръ. Я желалъ бы отвѣтить на замѣчаніе г-на Смирнова. Я ничѣмъ не желалъ бы ограничивать докладчика,—все надо осуществить,—но я нахожу, что надо выдѣлить первое, чтобы знать, что дѣлать, потому что это фактъ, что городскіе дѣятели затрудняются,—это фактъ, и противъ

этого ничего не подѣлаешь. Такъ что Съѣздъ ничего не потеряетъ, если выдѣлитъ то, что онъ считаетъ первой важности и что менѣе важно. Всѣ пожеланія слѣдуетъ осуществить, но нужно знать, въ какомъ порядкѣ и какой вопросъ болѣе важенъ; мнѣ кажется, что это нужно сдѣлать.

Предсѣдатель. Господа, я думаю, что всѣ выразили полное сочувствіе, и апплодисментами, и словами, тому, что говорилъ уважаемый докладчикъ, и, если я позволю себѣ сдѣлать нѣкоторое практическое указаніе, то именно потому, что, бывши старымъ гласнымъ и старымъ дѣятелемъ по городскому хозяйству, я знаю, что въ большой программѣ всегда надо указать, съ чего начинать. Мы всѣ въ молодости были идеалистами и готовы преслѣдовать то, что намъ кажется подлежащимъ осуществленію; но этого недостаточно. Жизнь требуетъ не только идеаловъ, но и ихъ осуществленія, и для этого шагъ за шагомъ надо завоевывать средства и общественное мнѣніе для достиженія этого идеала, а если оставаться просто на почвѣ практической, то идеалы исчезаютъ и, въ концѣ концовъ, забываются,—другія требованія осуществляются гораздо раньше. Мнѣ кажется, г-нъ Недлеръ нашелъ выходъ, и еслибы Павелъ Павловичъ былъ такъ любезенъ, быть можетъ, въ порядкѣ строгой постепенности изложить свои требованія, это было бы самымъ лучшимъ рѣшеніемъ. Мнѣ кажется, что тотъ же самый вашъ идеалъ можетъ осуществиться постепенно въ той или иной послѣдовательности, такъ что весьма желательно было бы, чтобы Съѣздъ не ограничился одними пожеланіями. Говорятъ, адъ вымощенъ благими пожеланіями, нужно, чтобы Съѣздъ не походилъ на адъ, а болѣе практически и ясно сказалъ бы, что надо сдѣлать, и чтобы Съѣздъ, дѣйствительно, помогъ нашимъ провинціальнымъ сотоварищамъ, сказавъ, что такое нужно сдѣлать и съ чего начать. Что же касается того, чтобы провести экономическую сторону дѣла, то я думалъ просить уважаемаго докладчика сказать объ этомъ, но это мой личный взглядъ, и, можетъ быть, подкрѣпить это матеріаломъ, который у васъ есть, потому что безъ этого подкрѣпленія со стороны экономической, я увѣренъ, что въ Городскомъ Самоуправленіи такое пожеланіе не встрѣтило бы никакой поддержки.

П. П. Пашковъ. Я уже говорилъ, что пропустилъ всѣ цифры, чтобы не утомлять вашего вниманія, потому что время и такъ уже истекло, но, повторяю, что я противъ послѣдовательности, о которой я читалъ и говорилъ, и опять таки повторяю теперь, какъ и три дня назадъ, противъ той постепенности, что это—главное, это—второстепенное, это—третьестепенное; очень многое можетъ быть передвинуто на первое мѣсто, и это не имѣетъ никакого значенія, можно поставить и такъ, и наоборотъ. Для меня это не важно, я говорю объ общей программѣ того, что можетъ быть сдѣлано городомъ, какъ это можетъ быть осуществлено, и для этого существуютъ великолѣпные примѣры изо всѣхъ городовъ, о которыхъ я говорилъ. Совершенно вѣрно сказалъ нашъ уважаемый предсѣдатель, что адъ вымощенъ благими пожеланіями, но никакой съѣздъ не можетъ быть раемъ. Всякое дѣло серьезное требуетъ очень серьезнаго разсмотрѣнія, и если у Городского Самоуправленія въ общей идеальной сторонѣ явится сомнѣніе, то оно найдетъ, куда обратиться за разъясненіемъ, какъ это устроить. Существуютъ города, о которыхъ я упоминалъ, какъ Галифаксъ въ Англіи, какъ Мюнхенъ и Парижъ, гдѣ такъ много выработано, что можно взять очень многое и примѣнить къ нашимъ условіямъ, и это будетъ имѣть гораздо болѣе серьезное значеніе. Вотъ почему я исходилъ изъ общей программы, а для меня въ этомъ случаѣ не имѣетъ значенія, стоитъ ли пожеланіе на первомъ или на послѣднемъ мѣстѣ. Я положительно говорю, что не будетъ это дѣло осуществлено, пока и то и другое не будетъ выполнено. Если мнѣ говорятъ, что надо на первое мѣсто поставить художественно-ремесленныя мастерскія, то я говорю, что безъ людей талантливыхъ, которыхъ надо привлечь, это дѣло не можетъ быть сдѣлано. Если мнѣ скажутъ о библіотекахъ, то опять таки безъ поддержки города денежными пособіями это не сдѣлается. Какимъ образомъ и какъ городъ поступитъ? Если онъ найдетъ возможнымъ это сдѣлать, онъ найдетъ и компетентныхъ лицъ, и источники, которые помогутъ ему это выполнить. Вотъ почему я и намѣтилъ такую общую программу.

Предсѣдатель. Я долженъ возразить немного. Павелъ Павловичъ говоритъ, что Москва требуетъ 2.000 р., а Петербургъ, можетъ быть, еще больше, такъ что, если оставаться на почвѣ только пожеланій, мы, можетъ быть, очень долго будемъ стоять на этой почвѣ; такъ что отъ васъ зависитъ, оставаться ли въ эмпиреяхъ или спуститься на нашу сѣрую землю, это, какъ вамъ будетъ угодно! Я повторяю, что до сихъ поръ города ничего не дѣлаютъ, а чтобы побудить ихъ къ дѣйствію, надо указать, что, именно, надо дѣлать.

Е. И. Половцова. Мнѣ кажется, чтобы согласовать желаніе докладчика и большинства, которое высказалось, и тѣхъ, которые, можетъ быть, не высказывались,—одно предложеніе здѣсь сдѣлано, очень цѣлесообразное. Дѣйствительно, если бы напечатать и разослать этотъ докладъ представителямъ и городовъ, и земскихъ учрежденій, это было бы очень цѣлесообразно, и, можетъ быть, можно только немного добавить къ тому, что выражено въ этомъ докладѣ, потому что мѣропріятія, которыя

здѣсь указаны, настолько разнообразны и могутъ быть такъ разно примѣняемы и содержатъ такой большой опытъ, что, если пополнить еще нѣкоторыми, тогда и Съѣздъ, исполняя такое предложеніе, выразилъ бы свое сочувствіе и далъ бы указанія. Я, со своей стороны, позволила бы себѣ только добавить очень важную вещь. Дѣло въ томъ, что страна наша такая особенная, и совсѣмъ, какъ на Западѣ, намъ идти нельзя; но есть на Западѣ одна вещь, которая двигаетъ все впередъ, это то, что на Западѣ всегда Германія—для германцевъ, Франція—для французовъ и т. д. Мнѣ пришлось посмотрѣть много школъ промышленности по порученію Главнаго Управленія Землеустройства и Земледѣлія; между прочимъ, школу въ Веймарѣ, гдѣ тоже городъ очень много дѣлаетъ. Такъ вотъ, въ Берлинѣ дѣлали такія затрудненія для осмотра этой школы, что просто поразительно! Два года пришлось съ этимъ возиться; Главному Управленію пришлось чуть ли не до самого Императора доходить, чтобы осмотрѣть эту школу! И когда я спросила директора, почему это, онъ отвѣтилъ мнѣ: „Die Schule ist für die Deutsche". И настолько серьезно эта мысль проводится у нихъ, что, напримѣръ, даже плата за обученіе (тамъ тоже много этихъ классовъ и всевозможныхъ курсовъ) для иностранцевъ всегда въ 6 разъ больше,—для нихъ самихъ 60 марокъ въ годъ, а для иностранцевъ 350 марокъ. Такъ вотъ, это можно примѣнить къ намъ, и, мнѣ кажется, если постановить, что Россія будетъ для русскихъ, въ особенности въ большихъ городахъ, это будетъ чрезвычайно важно. Тамъ, гдѣ много не русскихъ подданныхъ, конечно, сейчасъ же войдетъ нерусскій элементъ, а потому надо плату сдѣлать дороже. Вотъ мое маленькое добавленіе.

В. К. Розвадовскій. Я бы желалъ сдѣлать слѣдующее предложеніе: избрать комиссію, которая выработала бы наше предложеніе городскимъ и земскимъ самоуправленіямъ.

П. П. Пашковъ. Я не могу принять участія въ этой комиссіи, потому что сегодня вечеромъ я долженъ уѣхать. Но я только хотѣлъ сказать, что тѣхъ, которые найдутъ возможнымъ сдѣлать какой нибудь выводъ изъ моего доклада,—это право Съѣзда, и онъ можетъ это сдѣлать, все-таки я просилъ бы мой докладъ оставить, какъ онъ есть. Я только буду всецѣло противъ предложенія г-жи Половцовой, чтобы вводить параграфъ о повышеніи въ пять разъ платы для иностранцевъ. Я считаю, что не будетъ вреда, если въ эту школу войдутъ иностранцы, которые живутъ у насъ, потому что въ Россіи они родились. Я считаю это не вреднымъ потому, что это, именно, такой дѣятельный и трудовой элементъ, который покажетъ намъ примѣръ, какъ надо заниматься и трудиться. (*Голосъ:* Совершенно вѣрно.) Они покажутъ намъ примѣръ, который намъ неизвѣстенъ. Вотъ почему я полагаю, что справедливо рѣшеніе иностранцевъ, которые такъ дѣйствуютъ; я бы сказалъ, что въ области художественной это хорошо, когда во французскія и германскія школы не пускаютъ русскихъ, но у насъ это другое дѣло. Я сказалъ, что этотъ элементъ будетъ полезенъ намъ въ смыслѣ не только ихъ техническаго усовершенствованія; дѣло каждаго человѣка учиться, чему онъ хочетъ; поэтому пусть этотъ элементъ проникаетъ въ школу, если хочетъ учиться; онъ будетъ только способствовать и помогать тѣмъ русскимъ, которые наряду съ ними будутъ учиться.

Собраніе единогласно приняло въ полномъ объемѣ докладъ П. П. Пашкова и постановило: *разослать его всѣмъ Городскимъ Общественнымъ Управленіямъ.* Вмѣстѣ съ тѣмъ, Собраніе *признало невозможнымъ ограничиться разсылкой одного лишь доклада П. П. Пашкова, но признало необходимымъ выработать особое дополненіе къ докладу Павла Павловича, которое заключало бы въ себѣ, главнымъ образомъ, программу практическаго осуществленія пожеланій докладчика.* Для редактированія этого дополненія была избрана особая комиссія, въ составъ которой вошли слѣдующія лица: З. Д. Масловская, Е. Н. Половцова, В. А. Гильдтъ, В. К. Розвадовскій, Л. М. Антокольскій, С. Г. Недлеръ, Ф. И. Бирбаумъ и М. В. Модестовъ.

Коммиссія представила проектъ дополненія къ докладу П. П. Пашкова въ засѣданіи Отдѣла 4-го января 1912 г. Послѣ преній, по окончательной формулировкѣ его, въ которыхъ приняли участіе *Ф. И. Бирбаумъ, Я. В. Гурецкій,* Предсѣдатель отдѣла *П. П. Марсеру, С. Г. Недлеръ, В. К. Розвадовскій* и *К. Ю. Цируль,* дополненіе это было принято въ слѣдующей редакціи, причемъ постановлено разослать его, вмѣстѣ съ докладомъ П. П. Пашкова во всѣ Городскія и Земскія Учрежденія Россіи:

«Разсматривая вопросъ объ участіи земствъ и городовъ въ дѣлѣ поднятія нашей художественной промышленности, Всероссійскій Съѣздъ Художниковъ имѣетъ честь представить слѣдующія свои соображенія и пожеланія Земскимъ и Городскимъ Учрежденіямъ.

Одна изъ причинъ упадка художественнаго вкуса въ кустарныхъ и фабричныхъ издѣліяхъ кроется въ отсутствіи художественнаго образованія среди кустарей, ремесленниковъ и рабочихъ. Вслѣдствіе сего происходитъ непониманіе художественности, не чувствуется необходимости въ ней, и художникамъ рѣдко удается приложить свои знанія на практикѣ; между тѣмъ, народъ, чисто стихійно, стремится къ изобразительнымъ искусствамъ и украшаетъ рисунками предметы своихъ издѣлій и быта.

Для поднятія художественнаго уровня и техническихъ знаній у кустарей и ремесленниковъ, Всероссійскій Съѣздъ Художниковъ полагалъ бы полезными слѣдующія мѣропріятія:

1. «Введеніе въ начальныхъ школахъ элементарнаго курса рисованія и ручного труда.

2. Устройство въ городахъ городскими учрежденіями или же обществами вечернихъ и воскресныхъ курсовъ для ремесленниковъ, на которыхъ преподавалось бы спеціальное, отвѣчающее нуждамъ ремесленниковъ, черченіе, рисованіе, лѣпка и необходимые общеобразовательные предметы, относящіеся къ ремесламъ.

3. Устройство земствами художественно-промышленныхъ школъ и временныхъ курсовъ по спеціальностямъ, отвѣчающимъ мѣстнымъ нуждамъ: въ видѣ отдѣльныхъ учрежденій, или же при начальныхъ школахъ.

4. Выработка условій, при которыхъ прохожденіе курса художественно-ремесленныхъ классовъ было бы обязательнымъ для полученія ремесленнаго диплома.

5. Устройство общедоступныхъ лекцій по прикладному искусству, изданіе иллюстрированныхъ очерковъ по исторіи ремеслъ и конспектовъ по технологіи отдѣльныхъ производствъ.

6. Устройство Земскими и Городскими Учрежденіями кустарныхъ музеевъ старинныхъ и современныхъ мѣстныхъ издѣлій, складовъ, изъ которыхъ послѣдніе должны служить для сбыта издѣлій и пріема заказовъ.

7. Организація кустарныхъ выставокъ.

8. Статистическія данныя по кустарной и ремесленной промышленности, свѣдѣнія о мѣстахъ нахожденія сырого матеріала, пригоднаго для различныхъ отраслей промышленности, и образованіе центральной станціи въ губерніи для производства анализовъ и опытовъ.

9. Во главѣ всѣхъ вышеперечисленныхъ художественно-промышленныхъ организацій должны находиться художники, приглашаемые земствами, какъ это практикуется уже нѣкоторыми Земскими Управами центральныхъ губерній, сознавшими, что дѣятельность художниковъ оправдывала возлагаемыя на нихъ надежды и приглашающими ихъ на постоянную службу.

10. При обсужденіи земскими и городскими учрежденіями вопросовъ, связанныхъ съ художественнымъ воспитаніемъ кустарей и ремесленниковъ, приглашаются на засѣданія, съ правомъ голоса, художники (въ качествѣ свѣдущихъ лицъ, по возможности, работающихъ по прикладному искусству).

11. Оказаніе единовременной матеріальной помощи окончившимъ земскія художественно-промышленныя школы для первоначальнаго оборудованія собственной мастерской».

.....

ОРГАНИЗАЦІЯ КОНКУРСОВЪ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОМЫШЛЕННОСТИ.

РУССКОЕ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННОЕ ОБЩЕСТВО (А. Н. СМИРНОВЪ).

(Засѣданіе 30 декабря 1911 г.).

Программа: 1. Недостатки общепринятыхъ условій объявляемыхъ конкурсовъ.—2. Вліяніе существующей постановки художественно-промышленнаго образованія на результаты конкурсовъ.—3. Организація конкурсовъ съ обязательнымъ печатаніемъ премированныхъ проектовъ для общаго пользованія. — 4. Осуществленіе проектируемыхъ конкурсовъ. **Тезисы:** 1. Среди условій конкурсовъ по художественной промышленности, необходимо указывать на предѣльную заготовительную стоимость проектируемыхъ издѣлій.—2. Проекты, премированные на конкурсахъ, объявленныхъ на средства правительственныхъ и общественныхъ учрежденій, должны воспроизводиться посредствомъ печати съ опубликованіемъ фамилій авторовъ.

Часто приходится слышать о желательной организаціи конкурсовъ по составленію рисунковъ для художественной промышленности. Для развитія художественной промышленности, у насъ учреждаются, преимущественно, школы. Въ этихъ школахъ обучаются различнымъ искусствамъ и, между прочимъ, композиціи. Молодые люди, окончившіе эти школы, преимущественно идутъ въ учителя рисованія. Они объясняютъ это невозможностью работать въ художественной промышленности тѣмъ, которые не могутъ получить никакого заработка, говорятъ, что ихъ композиція никому не нужна. А съ другой стороны, мы постоянно слышимъ, что у насъ нѣтъ художниковъ, которымъ можно было бы поручить компановать, составлять рисунки для той или другой отрасли промышленности, что такихъ людей нѣтъ, что ихъ нужно находить, а заказываютъ тѣмъ, отъ кого получаютъ скверные результаты, и закаиваются на будущее время искать художниковъ и давать имъ работу. Я не буду подробно касаться причинъ, но укажу только на одну сторону, которая, по моему, играетъ существенную роль въ скверномъ, неудовлетворительномъ положеніи промышленно-художественнаго образованія. Отчасти это происходитъ потому, что въ нашихъ художественно-промышленныхъ школахъ задаются композиціи внѣ времени, внѣ условій существующей жизни. Господинъ директоръ, руководитель этихъ воскресныхъ композицій, желаетъ, чтобы это было роскошно, било, такъ сказать, въ носъ, наигрываетъ, по существу, на дурныхъ инстинктахъ толпы или на ея невѣжествѣ, закатываетъ въ такомъ масштабѣ, такіе предметы, раскрашиваетъ ихъ такими красками, что несвѣдущій человѣкъ скажетъ: Вотъ такъ штука! А между прочимъ, никто не знаетъ, что же это стоитъ, если это выполнить; и такой крестъ или кабинетъ, невѣдомо для кого скомпанованный, не то стоитъ три тысячи, не то десять тысячъ,—этого не знаетъ и самъ авторъ, и никто не знаетъ! И потомъ каждаго удивляетъ, что эти люди, которые вышли изъ школы, сидятъ безъ работы! Мастеръ приходитъ и заказываетъ ему крестъ на 100 рублей, а онъ ему закатываетъ композицію на 10 тысячъ. И выходитъ, что другъ друга они не понимаютъ. Это одна сторона. Вотъ, поэтому, мнѣ кажется, главнымъ образомъ, наши художники сидятъ безъ работы; но они, сидя безъ работы, теряютъ навыкъ, и поэтому у нихъ атрофируется способность къ композиціи, которая необходима для творческой работы; и, не имѣя работы, они обращаютъ свою дѣятельность въ другую сторону, и та школьная подготовка, на которую они употребили много времени, пропала для нихъ совершенно даромъ, и не только для нихъ, но и для нашего отечества, для народа, потому что они не могутъ принести той пользы, которую могли бы принести. Необходимо установить, чтобы, съ одной стороны, художники могли бы практиковаться, могли бы работать, а съ другой стороны, чтобы потребители, нуждающіеся въ ихъ работѣ, знали бы, куда обратиться. Въ настоящее время мы имѣемъ очень небольшую группу лицъ, извѣстныхъ своею способностью составить рисунокъ композиціи для разныхъ отраслей промышленности. Эти лица выработались сами, можетъ быть, въ силу какихъ либо особыхъ, исключительныхъ обстоятельствъ; но это только исключительно геніальные люди всегда могутъ выбиться, а я говорю о той массѣ, которая не имѣетъ силы воли и характера, чтобы выбиться, но, тѣмъ не менѣе, гибель которыхъ очень вредно отзывается на пользѣ государства, потому что три—четыре или даже десять человѣкъ на всю Россію не могутъ удовлетворить всѣмъ требованіямъ. Необходимо создать цѣлый классъ людей, отыскать такихъ спе-

ціальныхъ людей, которые разбросаны по всей Россіи, и сказать, что есть люди, которые работаютъ, и, какъ они работаютъ, показать! Мнѣ кажется, тутъ большую роль могли бы сыграть конкурсы по составленію рисунковъ. Они существуютъ, но, мнѣ кажется, что ихъ организація неудовлетворительна. Эти конкурсы пріурочиваются на цѣлый рядъ различныхъ заданій къ одному сроку,—это первое. Во-вторыхъ, указываются точно размѣры того или другого предмета, но не цѣна. Въ-третьихъ, лица, которыя получаютъ премію за эти прекрасныя произведенія, невѣдомо какой цѣны, собираютъ эти преміи, а сами проекты пропадаютъ гдѣ-то въ архивахъ, и никто не знаетъ, кто получилъ самую премію, и самъ авторъ этой работы не оказываетъ той пользы промышленности, которую могъ бы оказать. Нужно, мнѣ кажется, организовать эти конкурсы нѣсколько иначе. Разъ эти конкурсы дѣлаются общественными учрежденіями, на деньги, пожертвованныя или ассигнованныя, то и нужно ихъ организовать такимъ образомъ, что всѣ премированные проекты должны быть напечатаны, что подъ каждымъ такимъ проектомъ должна находиться фамилія и адресъ, возможно подробный или, по крайней мѣрѣ, общій, даннаго художника. Мнѣ кажется, что должны быть указаны точно тѣ предѣлы стоимости этого предмета, для котораго нужна композиція. Пусть придутъ въ близкое соприкосновеніе художники съ рабочими и мастерами, чтобы согласовать свой художественный замыселъ со средствами къ исполненію его. Вотъ при такомъ порядкѣ, мнѣ казалось бы, что мы получимъ впослѣдствіи цѣлый рядъ именъ, о которыхъ теперь никто не знаетъ, но которыя выдѣлятся по той или другой отрасли художественной промышленности, и мы дадимъ, такимъ образомъ, возможность тѣмъ лицамъ, которыя нуждаются въ ихъ услугахъ, въ ихъ трудѣ и ихъ занятіяхъ, знать, куда имъ обратиться. Дѣлая это предложеніе, я основываюсь на томъ конкурсѣ, который въ настоящее время объявленъ Первымъ Русскимъ Художественно-Промышленнымъ Обществомъ. На первый случай тутъ объявлено не опредѣленное точное заданіе на одну какую нибудь вещь, а болѣе свободно; а именно, объявленъ конкурсъ на составленіе рисунка на мебель для кабинета или спальни, и предполагается, что, кому удобнѣе скомпановать спальню, скомпануетъ спальню, кому удобнѣе кабинетъ,—кабинетъ. Конечно, промышленность отъ этого выиграетъ; мы соберемъ проекты и спальни, и кабинета, мы напечатаемъ эти проекты и пустимъ въ продажу по возможно дешевой цѣнѣ. И вотъ, по всей вѣроятности, можно предполагать, что этотъ выпускъ дастъ поводъ организовать русское издательство русскихъ авторовъ. Въ настоящее время мы преимущественно пользуемся иностранными авторами, мы покупаемъ у иностранцевъ ихъ увражи, которые являются дешевыми, нехудожественными, мы теряемъ свою самобытность. Вотъ, быть можетъ, намъ удастся вызвать къ дѣятельности людей, которые отдали свои знанія на пользу художественной промышленности, а съ другой стороны, мы поднимемъ печатное дѣло въ томъ отношеніи, въ которомъ оно у насъ совершенно не развито, именно, печатаніе у насъ изданій для художественной промышленности. Премированные рисунки должны обязательно быть печатаемы съ фамиліей автора этой композиціи и должны поступить въ продажу съ такимъ разсчетомъ, чтобы только окупить расходы по конкурсу и по печатанію, и, во-вторыхъ, что, если первый конкурсъ встрѣтитъ неудачу по отношенію къ стоимости заданныхъ предметовъ, то надо обратить вниманіе Министерства Торговли и Промышленности на эту неудовлетворительную сторону постановки нашего художественно-промышленнаго образованія, на художественныя школы и ввести тамъ такіе предметы, которые окажутся нужными для этого,—можетъ быть, технологію этихъ предметовъ, стоимость матеріаловъ,—которые дали бы художнику возможность компановать для потребностей повседневной жизни, а не только для богатыхъ людей, которые могутъ обойтись, конечно, и безъ этихъ конкурсовъ, и безъ художественно-промышленныхъ дѣятелей. Если кто интересуется болѣе подробно условіями, которыя объявлены Русскимъ Художественно-Промышленнымъ Обществомъ по этому конкурсу, то я могу раздать нѣсколько такихъ листковъ.

Докладъ А. Н. Смирнова, прослушанный Собраніемъ съ большимъ вниманіемъ, возбудилъ оживленныя пренія, въ которыхъ приняли участіе: *Л. М. Антокольскій*, *К. Ф. Цейдлеръ*, *В. А. Апухтинъ*, *Ф. И. Бирбаумъ*, *П. П. Пашковъ*, Предсѣдатель Съѣзда *гр. П. Ю. Сюзоръ и докладчикъ*.

Л. М. Антокольскій. Я хотѣлъ сказать, что, помимо того, чтобы объявлять конкурсы на рисунки по художественной промышленности, слѣдовало бы обратить вниманіе на объявленіе конкурсовъ прямо на готовыя издѣлія по художественной промышленности. Я полагаю, что это необходимо именно потому, что эта сторона у насъ очень страдаетъ. Я предложилъ бы подобные конкурсы объявлять не только на красивые рисунки по художественной промышленности, но также на красивыя новыя издѣлія, потому что у насъ очень много красивыхъ и изящныхъ рисун-

ковъ, но почти нѣтъ на дѣлѣ красивыхъ, изящныхъ издѣлій, такъ сказать, новыхъ, самостоятельныхъ. Я стою на этой точкѣ зрѣнія, поэтому полагаю, что, до тѣхъ поръ, пока рисунокъ не выполненъ, онъ, конечно, никакой цѣны имѣть не можетъ. У насъ много рисунковъ въ библіотекахъ, а издѣлій такихъ не производится. Подобные конкурсы могутъ привлечь не только художниковъ, окончившихъ художественно-прикладныя школы, но и ремесленниковъ. Если человѣкъ будетъ знать, что есть подобный конкурсъ, онъ можетъ обратиться къ художнику, художникъ на первыхъ порахъ, можетъ быть, безплатно дастъ рисунокъ и дастъ возможность выполнить очень практичное и красивое издѣліе. Вотъ почему, я думаю, къ этому пожеланію надо присоединить пожеланіе конкурсовъ на готовыя издѣлія.

К. Ф. Цейдлеръ. Я думаю, что не только конкурсы нужны, но и выставки. Вотъ за-границей и objéts d'art, и рисунки очень часто выставляютъ, а у насъ это очень мало дѣлается. Мнѣ кажется, что, пока есть выставки и кустарныя, и художественно-промышленныя, соединять ихъ большая ошибка, это только тормазитъ дѣло, вмѣсто того, чтобы двигать его впередъ. Мнѣ кажется, что художественно-промышленныя издѣлія должны быть или приняты на картинныя выставки, или должны быть выставляемы отдѣльно.

В. А. Апухтинъ. Я думаю, что самый этотъ докладъ, по отношенію къ нашему времени, находится, собственно говоря, нѣсколько внѣ времени. Подходить къ удешевленію или, вообще, къ оцѣнкѣ сдѣланныхъ по рисункамъ вещей сейчасъ во всѣхъ художественно-промышленныхъ школахъ начали съ другой стороны. Во всѣхъ художественно-промышленныхъ школахъ, въ Строгановскомъ училищѣ, вводятся, наряду съ художественными классами, и мастерскія, въ которыхъ ученики основательно проходятъ курсъ того дѣла, которому себя посвящаютъ. Такимъ образомъ, всю цѣнность производства этого дѣла они знаютъ лучше тѣхъ рабочихъ, которые работаютъ на фабрикахъ. Поэтому, мнѣ кажется, соприкосновеніе художниковъ съ мастерами является въ данномъ случаѣ особенно важнымъ, потому что сами художники являются лучшими цѣнителями, чѣмъ мастера и ремесленники, своихъ произведеній. Съ другой стороны, я не вижу причины побуждать работать для дворцовъ или на крестьянскую избу, такъ же, какъ и наоборотъ; такъ же, какъ дѣлаютъ картины на пять рублей и на десять тысячъ, такъ же и по отношенію къ художественной промышленности должно дѣлаться, и мнѣ кажется, конкурсы, которые устраиваетъ Строгановское Училище, гораздо лучше и цѣлесообразнѣе того, что предлагаетъ Русское Общество Художественной Промышленности. Тамъ задается рисунокъ, и, кто къ чему чувствуетъ больше влеченія,—къ крестьянской ли лачугѣ, или ко дворцу, тотъ и дѣлаетъ вещь, соотвѣтствующую его влеченію; кромѣ того, если-бы фабриканты и общество шли навстрѣчу исполненію вещей по рисункамъ тѣхъ или другихъ художниковъ, то и цѣнность этихъ вещей значительно понизилась бы. Вполнѣ естественно, что, когда въ Парижѣ объявляется конкурсъ на портсигаръ, онъ стоитъ 10.000 р., но стоитъ сдѣлать 10.000 портсигаровъ, и они будутъ стоить по рублю. Такимъ образомъ, есть разные пути къ удешевленію вещей, сдѣланныхъ по рисункамъ художниковъ, но нельзя стѣснять творчество, оно должно быть свободно. Если объявить конкурсъ и сказать, что ларецъ долженъ стоить 10 р., то почему десять, а не пятьдесятъ? Мнѣ кажется, это значитъ свести творчество на другую ступень со ступени свободнаго творчества. Я считаю, что такое ограниченіе въ исполненіи заданія на конкурсѣ совершенно излишне и неумѣстно.

Ф. И. Бирбаумъ. Я хотѣлъ бы возразить послѣднему оратору, сказавшему, что въ Строгановскомъ Училищѣ есть мастерскія, и въ этихъ мастерскихъ художники знакомятся съ цѣнами; я нахожу, что это слишкомъ много сказано. Школьныя мастерскія отнюдь не могутъ сравниться съ мастерскими ремесленниковъ. Мастерская школьная употребляетъ три мѣсяца на изготовленіе какой нибудь вещи, потому что эта мастерская не преслѣдуетъ коммерческой цѣли, и ученики въ этой мастерской не могутъ имѣть правильнаго понятія о цѣнности предмета. Затѣмъ я возражу по частному пункту. Говорятъ, что конкурсныя задапія на извѣстную цѣну стѣсняютъ художника, лишаютъ его свободы творчества; мнѣ кажется, это неправильно. Тутъ опять нужно обратить вниманіе на то, что искусство существуетъ не только для богатыхъ людей, а для всѣхъ, для народа также, а между тѣмъ, тысячпая или десятитысячная вещь доступна только людямъ богатымъ или музеямъ. Мнѣ кажется, художникъ долженъ трудиться также для средняго класса или для народа. Затѣмъ, если кто не желаетъ работать, кто не имѣетъ достаточно техническихъ знаній, чтобы работать на ту цѣну, которая намѣчена, то онъ и не будетъ работать па этотъ конкурсъ; если ему не нравится или его не удовлетворяетъ эта работа на пользу народа и средняго класса, то онъ и не будетъ работать,—это никого не стѣсняетъ. Но, безусловно, богатые люди имѣютъ полную возможность заказать рисунокъ, какой желаютъ, первымъ архитекторамъ и художникамъ, могутъ тратить большія деньги на составленіе этихъ рисунковъ, тогда какъ средній классъ не можетъ этого дѣлать и долженъ доволь-

ствоваться тѣми рыночными издѣліями, которыя стоютъ дешево, но ничего общаго съ художествомъ не имѣютъ.

П. П. Пашковъ. Я хотѣлъ по этому поводу сказать, что конкурсъ прежде всего, какъ самое понятіе, вообще, свободенъ; конкурсъ можетъ быть и въ этомъ родѣ, и въ другомъ. Поэтому, мнѣ кажется, не слѣдуетъ дѣлать постановленіе, ограничивающее свободу конкурсовъ: пусть одни конкурсы задаются съ опредѣленной цѣной на вещи,—это ихъ право, другіе—безъ цѣны, тѣмъ болѣе, что большинство конкурсовъ трудно устраивать, надо привлекать жертвователей, а это не такъ легко. Можетъ быть, если будутъ производиться конкурсы на деньги правительственныхъ учрежденій, тогда другое дѣло; дѣло правительства, а также общественныхъ учрежденій, предоставляющихъ свои средства, выработать условія конкурса, но вообще къ конкурсу надо относиться, какъ къ свободному учрежденію, такъ что пусть устраиваютъ ихъ, какъ хотятъ,—хотятъ безъ опредѣленной цѣны—безъ опредѣленной, хотятъ объявить цѣну—пусть объявляютъ. Поэтому можно привѣтствовать устройство такого конкурса, но это не есть обязательное условіе по отношенію къ другимъ конкурсамъ, и никакой другой конкурсъ въ эти рамки ставить нельзя. Конкурсъ уже достигнетъ своей цѣли, если на него попадетъ вещь, которая, можетъ быть, и не отвѣчаетъ по цѣнѣ, но представляетъ собою выдающуюся вещь, счастливую находку; а это такъ рѣдко, что игнорировать эту вещь за то только, что она не отвѣтила поставленному условію, нельзя, потому что счастливая находка бываетъ разъ въ десять, въ сто лѣтъ, тѣмъ болѣе, что многіе будутъ рады, если такая вещь появится. И надо привѣтствовать, когда люди идутъ на это, не задумываясь, потому что, если среди пятидесяти, шестидесяти вещей будутъ пять такихъ, то это очень важно, а въ особенности, когда конкурсъ объявляется всероссійскій. Когда объявляется конкурсъ на ларецъ или на что либо другое, то первое, что важно, это помочь выдѣлиться тому, кто сидитъ гдѣ-то въ провинціи. Поэтому я бы привѣтствовалъ объявленіе всякаго конкурса, и чѣмъ ихъ будетъ больше, даже со всѣми ограниченіями, тѣмъ лучше, но возвести въ принципъ какое бы то ни было условіе конкурса я считалъ бы невозможнымъ. Что же касается второго Вашего предложенія, то я бы противъ него такимъ образомъ высказался. Вы предлагаете обратиться въ Министерство Торговли и Промышленности, чтобы въ подлежащихъ художественно-промышленныхъ учрежденіяхъ обратили вниманіе на преподаваніе композиціи. Съѣзду, конечно, это легко высказать, но я бы постерегся дѣлать такія постановленія, потому что художественно-промышленныя учрежденія, занимающіяся этимъ, посвящаютъ много силъ и вниманія вопросу этой постановки; но, къ сожалѣнію, я не вижу людей, работающихъ на этомъ поприщѣ, и работающихъ много. Тутъ сказано, что открываются мастерскія, и что въ этихъ мастерскихъ слишкомъ многое дѣлается не такъ, какъ слѣдовало бы. Все это, можетъ быть, справедливо, но всѣ эти школы стремятся идти по пути практики, и, мнѣ кажется, будетъ правильно предоставить этимъ учрежденіямъ серьезно организоваться и рѣшить эту сторону дѣла самостоятельно у себя на мѣстахъ, двигаться по этому пути и вызывать къ жизни все, что они находятъ нужнымъ. Предписывать легко, но было бы осторожнѣе удержаться отъ этого и предоставить каждой школѣ совершенно самостоятельно идти въ этомъ направленіи доступной ей комбинаціей силъ.

Предсѣдатель. (Гр. П. Ю. Сюзоръ). Господа, я позволю себѣ резюмировать то, что было сказано. Прежде всего, я долженъ предпослать этому то, что вопросъ о конкурсахъ на мебель и другіе художественно-промышленные предметы у насъ давно существуетъ, и имѣется уже достаточная опытность обществъ, которыя этимъ занимаются, и эта опытность даетъ мнѣ право сдѣлать маленькое измѣненіе. Уважаемый докладчикъ предлагаетъ печатать всѣ премированные на конкурсѣ рисунки. По условіямъ конкурса, преміи выдаются за лучшіе изъ представленныхъ, но это не значитъ, что лучшіе къ исполненію; и поэтому, если печатать все, что было премировано, то, можетъ быть, было напечатано совсѣмъ не достойное того, чтобы распространять его въ массахъ. Поэтому слѣдовало бы сказать: «признанное достойнымъ быть напечатаннымъ и служить элементомъ къ распространенію», потому что иногда премируются вещи очень слабыя, но лучшія изъ представленныхъ. Что касается второго предложенія, чтобы, въ случаѣ неудовлетворительнаго конкурса, обратиться къ Министерству, я не только поддерживаю Павла Павловича, но иду еще дальше. Первое, что предполагается, это—конкурсъ долженъ привлекать не учениковъ, а художниковъ. Такъ неужели же съ жалобой на ихъ неудовлетворительность надо обращаться въ Министерство? Я позволю себѣ по опыту сказать, что случается иногда, что прекрасная вещь создана ученикомъ, а другой разъ—художникомъ, но желательно, вообще, на эти конкурсы привлекать наиболѣе сильный элементъ. На дняхъ было совѣщаніе въ Министерствѣ, которое обратилось въ одно изъ нашихъ художественныхъ обществъ, чтобы это общество объявило конкурсъ на альбомъ мебели. Такимъ образомъ, Министерство сознаетъ, что

оно не имѣетъ достаточно ни времени, ни художественныхъ силъ, и обращается къ другимъ за устройствомъ конкурса. Такъ что, если бы были неудачи, это дѣло слѣдуетъ осуществлять спеціалистамъ-художникамъ, а не обращаться къ Министерству. Поэтому, можетъ быть, Александръ Николаевичъ не будетъ настаивать на томъ, чтобы обращаться къ Министерству, а обратиться только къ Съѣзду и тѣмъ учрежденіямъ, которыя будутъ въ сношеніяхъ, для того, чтобы поддержать то или другое требованіе, но чтобы Съѣздъ и художники, и общество не обращались къ другимъ учрежденіямъ, а только къ общественнымъ спламъ? Признавая себя, именно, общественной силой, будемъ же считать себя сильнѣе учрежденій административныхъ, къ которымъ хотятъ обращаться! Мы можемъ достигнуть улучшенія школы помимо этого, мы можемъ много внести въ дѣло школы, и это дастъ возможность лучше подвинуть дѣло.

А. Н. Смирновъ. Я имѣю въ виду, что какъ учащіеся, такъ и художники, когда либо вѣдь учились же, и, если они не могутъ работать удовлетворительно, то виноваты не они, но тѣ школы, которыя ихъ не научили. Я не имѣю въ виду жаловаться, жалоба здѣсь была бы безполезна, но, чтобы поставить вопросъ о недостаточной подготовкѣ питомцевъ школъ промышленныхъ, тѣхъ или другихъ, это, собственно говоря, есть задача общегосударственная. Если школы, какъ учрежденіе, мало поворотливое, идущее по своей тенденціи, вслѣдствіе разныхъ причинъ, подготовляетъ такихъ дѣятелей, которые не пригодны для общественной жизни, то, мнѣ кажется, наша обязанность обратить вниманіе этихъ учрежденій,—будь то министерство или школа,—обратить ихъ вниманіе на то, что «у васъ, господа, дѣло поставлено не совсѣмъ такъ, что практическіе результаты получаются такіе, а намъ нужны совершенно другіе». Поэтому я и позволю себѣ указать, что, если они будутъ компановать внѣ предѣловъ времени и пространства, а только исполняя свой художественный замыселъ, то, собственно говоря, эти люди не пригодны для государства, а пригодны для небольшой кучки людей богатыхъ, которые могутъ съ ними возиться, какъ имъ угодно, а намъ все таки надо развивать промышленность, надо дать рисунокъ въ руки тѣхъ людей, которыми полно все наше государство.

Предсѣдатель. Но все таки Вы не настаиваете на обращеніи къ Министерству? Я выясняю это потому, что участвуютъ на конкурсахъ люди, которые нигдѣ не учились.

Позвольте теперь третій вопросъ, относительно цѣнъ. Мнѣ кажется, многолѣтній опытъ показываетъ, что очень трудно опредѣлить цѣнность, особенно мебели. Надо примѣрно указать сумму, но не опредѣлять ее точно.

А. Н. Смирновъ. Да, конечно, приблизительно. Тамъ сказано, до 500 руб.

Предсѣдатель. Въ этихъ маленькихъ заказахъ чрезвычайно трудно опредѣлить стоимость; лучше сказать: для богатой семьи, для средней, для крестьянской семьи, а не опредѣлять цѣну. Одинъ и тотъ же предметъ, если заказать на Охтѣ, стоитъ пять рублей, а у Мельцера 50 руб. Такъ что первое условіе, если мы хотимъ обезпечить успѣхъ конкурса, надо ставить не такія стѣснительныя условія. Затѣмъ надо обратить вниманіе Съѣзда на жюри. Когда художники привлекаются на конкурсъ, то имъ всегда желательно знать, что составъ жюри состоитъ изъ художниковъ, изъ людей, которыхъ они знаютъ и компетенціи которыхъ довѣряются. Тутъ сказано, что будетъ выставка, тутъ указанъ цѣлый рядъ учрежденій, такъ что трудно предположить, будетъ ли большинство людей компетентныхъ или нѣтъ. Я просилъ бы, если будетъ возможно, чтобы вопросъ о цѣнности не игралъ бы первенствующую роль, чтобы онъ былъ руководящимъ, но чтобы это не было поставлено опредѣленной границей.

П. П. Пашковъ. Я хотѣлъ прибавить къ тому, что я говорилъ о счастливыхъ находкахъ, практическій примѣръ. Былъ заданъ рисунокъ для парчи, но оказалось, что золотомъ заткать его будетъ стоить очень дорого; когда же фабрикантъ заткалъ его мишурой, рисунокъ сталъ вдвое дешевле, а художественное достоинство его осталось то же. Такъ что я считаю, что главная задача конкурса—найти красивый мотивъ, счастливую находку, и эта сторона должна выдвигаться на первый планъ, но конкурсы, вообще, могутъ быть различные, какъ это дѣлается и за-границей, и рядомъ съ этимъ, какъ во французскихъ журналахъ, объявляется конкурсъ на такія-то и такія-то вещи и назначается цѣна. Но это не обязательное условіе, и желательно появленіе конкурсовъ во всѣхъ направленіяхъ, при всякихъ условіяхъ.

В. А. Апухтинъ. Я еще разъ скажу, что меня удивляетъ то предложеніе, которое сдѣлалъ г. Смирновъ, что свободные художники обращаются за контролемъ въ правительственное учрежденіе. По вопросу о цѣнѣ я присоединяюсь къ Павлу Павловичу, что цѣнность по нѣкоторымъ предметамъ должно ввести, и надо это предоставить тѣмъ учрежденіямъ, которыя будутъ объявлять конкурсы, но опять таки присовокуплю, что главная задача конкурса можетъ быть и не полученіе рисунка, а изготовленіе той или иной вещи. Такихъ конкурсовъ объявляется у насъ очень немного,—можетъ быть,

два—три въ годъ. Главная цѣль ихъ, по моему, дать толчокъ художественной промышленности, дать идею, направленіе всему тому творчеству, которое относится къ извѣстной художественной эпохѣ. Смотря на какую нибудь мебель, ларецъ, иконостасъ, провинціальный художникъ, не видящій образцовъ современнаго творчества, уже прислушивается къ оцѣнкѣ тѣхъ художественныхъ силъ, которыя живутъ въ столицѣ, и, видя передъ собою эти рисунки, они живутъ въ извѣстной эпохѣ и понимаютъ, что надо въ данномъ году дѣлать, чтобы отвѣчать потребностямъ. Такимъ образомъ, конкурсъ безъ цѣны, въ смыслѣ удовлетворенія потребности классовъ, принесетъ гораздо бо̀льшую пользу, чѣмъ конкурсъ съ объявленной цѣной, и, можетъ быть, создастъ chef d'oeuvre, исполненіе котораго стоитъ нѣсколько десятковъ тысячъ рублей, но зато масса художниковъ можетъ взять изъ этого какой нибудь орнаментъ, который будутъ расписывать клеевыми или масляными красками, такъ что, вмѣстѣ съ тѣмъ, эти вещи будутъ служить толчкомъ, принесутъ большую пользу и исполнятъ свое назначеніе.

Предсѣдатель. Нѣтъ, конкурсъ можетъ быть объявленъ и съ цѣной, и безъ цѣны, но только не надо объявлять абсолютную цѣну, напримѣръ, пятьсотъ рублей, а въ предѣлахъ около пятисотъ рублей.

Ф. И. Бирбаумъ. Тутъ говорятъ, что не столько важенъ конкурсъ и цѣна, сколько интересно получить новый мотивъ и новую вещь. Мнѣ кажется, что въ художественной промышленности важна исключительно вещь изготовленная, а ни въ коемъ случаѣ не рисунокъ; мотивъ не такъ важенъ, важна вещь. Она существуетъ для исполненія, а никакъ не для декораціи, такъ что рисунокъ, который будетъ лежать безъ исполненія, не имѣетъ никакой цѣны. Теперь дальше. Тутъ говорили, что мастеръ можетъ взять часть композиціи и примѣнить ее, расписать, скажемъ, масляными красками и т. д. Я совершенно не согласенъ съ этимъ, потому что для композиціи надо принимать во вниманіе технику и матеріалъ: если рисуютъ для серебра или для дерева, это все разные пріемы, и перевести одно въ другое невозможно.

Предсѣдатель. Здѣсь два вопроса, которые заслуживаютъ особаго вниманія. Сказано: конкурсъ издѣлій, а не рисунковъ. Это совершенно вѣрно, и желательно, чтобы это у насъ ввелось. Два—три года назадъ въ Парижѣ, въ Grand Palais была выставка спаленъ стоимостью примѣрно до 1.500 фр., и это былъ бы самый наглядный конкурсъ, который желателенъ. Затѣмъ г-жа Цейдлеръ выдвинула интересный вопросъ, это выставки objets d'art, которыя у насъ не допускаются, и которыя были бы желательны. Если бы г-жа Цейдлеръ была такъ любезна эту брошенную идею нѣсколько оформить и, такимъ образомъ, дала бы возможность Съѣзду высказаться по существу, это было бы желательно, потому что дало бы толчокъ къ устройству и у насъ такой выставки, которая была бы очень интересна, показала бы, какое мѣсто эти objets d'art могутъ занять у насъ.

А. Н. Смирновъ. Остался еще вопросъ о жюри. У насъ установилась извѣстная рутина, извѣстное правило, и именно, та̀къ всегда дѣлается, а если дѣлается не та̀къ, то всегда встрѣчаетъ оппозицію. Это не вредитъ дѣлу, потому что оппозиція выясняетъ истину. Въ отношеніи жюри я скажу, почему былъ введенъ этотъ новый способъ оцѣнки представляемыхъ проектовъ. Когда составляется жюри, пишется цѣлый рядъ фамилій. Есть среди нихъ имена, хорошо извѣстныя художникамъ, другія ничего не говорятъ, потому что они лично неизвѣстны. Но, съ другой стороны, указаніе фамилій вноситъ извѣстную партійность: если говорятъ, что тамъ будетъ художникъ такой-то,—«а, мы знаемъ, какія его требованія!» и начинаютъ подъ эти требованія подкомпановываться. Узнаютъ, что тамъ будетъ другой художникъ: «а, мы знаемъ, какіе его взгляды!» и начинаютъ подкомпановываться въ этомъ направленіи. Такимъ образомъ, для того, чтобы получить премію, работаютъ въ томъ или другомъ духѣ, смотря по тому, находятся ли болѣе или менѣе энергичные защитники того или другого направленія въ составѣ этого жюри. Предположеніе, что при другомъ порядкѣ намъ будутъ представлены работы, и попадутъ люди нехудожественные, мнѣ кажется, не вполнѣ основательно: странно было бы предложить, чтобы учрежденія посылали для сужденія о представленныхъ проектахъ людей, которые ничего въ этомъ не понимаютъ, это было бы нелѣпостью! Очевидно, что каждое учрежденіе пришлетъ такихъ людей, которые въ этомъ дѣлѣ хорошо понимаютъ, а съ другой стороны, эти люди могутъ быть самыхъ противоположныхъ мнѣній. Я представляю себѣ, что извѣстный художникъ, опытный, очень вліятельный, талантливый, способный, оцѣнивалъ бы эти предметы такъ или иначе, но, когда онъ услышитъ, что другой художникъ, не менѣе извѣстный и энергичный, но съ другимъ совершенно взглядомъ, будетъ тоже участвовать въ этомъ жюри, то можетъ оказаться, что одинъ изъ нихъ не пріѣдетъ, и даже, можетъ быть, оба не пріѣдутъ. Здѣсь же, когда они являются представителями учрежденій, можетъ быть, и тѣ и другіе взгляды встрѣтятся, какъ совершенно равные, и поэтому они вынесутъ, можетъ быть, то рѣшеніе, которое будетъ наиболѣе справедливымъ.

Во всякомъ случаѣ, останавливаться на существующихъ формахъ, мнѣ кажется, не слѣдуетъ. Нужно сказать, что итогъ выходилъ тотъ, что заранѣе было извѣстно, что такое-то лицо вынесетъ извѣстный приговоръ. Конкурсы больше всего объявлялись по скульптурѣ, и мы знали, что если тамъ будетъ г. А., то такой-то художникъ будетъ премированъ, а если Б. или В., то такой-то. И вотъ, чтобы исключить эту партійность, чтобы приговоръ былъ вынесенъ, по возможности, безпристрастный, сдѣлана была попытка организовать жюри на другихъ началахъ.

Предсѣдатель. Я позволю себѣ сдѣлать маленькую поправку. Все то, что считается «на новыхъ началахъ», это, къ сожалѣнію, старыя начала, а включеніе художниковъ — это новое начало, такъ что то, что вы предлагаете, это не новое, а это уже старое, и именно, пришлось послѣдній годъ отвоевывать художникамъ на конкурсахъ то мѣсто, которое имъ подобаетъ. Прежде всегда такъ рѣшали. Вы говорите о скульптурныхъ конкурсахъ. Вотъ былъ конкурсъ на памятникъ Александру II годъ назадъ и два, и тамъ было два художника и 16 не художниковъ, представителей Вѣдомствъ и Учрежденій. Если васъ это удовлетворяетъ, это ваше дѣло, но художниковъ это не удовлетворяетъ, и желательно, чтобы Съѣздъ высказался за то, чтобы большинство въ жюри объявленнаго конкурса были бы исключительно художники, объявляя или не объявляя фамилій.

Въ заключеніе, Собраніе постановило: *выразить пожеланіе*,

1) *чтобы конкурсы устраивались въ возможно большемъ количествѣ;*
2) *чтобы въ составъ жюри входили преимущественно художники.*

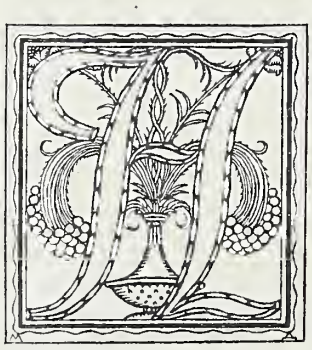
.....

ИГРУШКИ И ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО.

Л. Г. ОРШАНСКІЙ.

(Общее Собраніе 31 декабря 1911 г.).

Положенія: 1) Народное искусство создавало и понынѣ создаетъ наиболѣе любимыя и понятныя дѣтямъ игрушки.— 2) Чистое искусство (греко-римское, Возрожденія и XVIII вѣка), съ одной стороны, часто создавало изъ игрушекъ художественныя произведенія, но, вмѣстѣ съ тѣмъ, нерѣдко лишало эти игрушки простоты и наивности. 3) Фабричныя игрушки, почти безъ исключенія, не отвѣчаютъ требованіямъ дѣтской психологіи, педагогики и искусства. Необходимо бороться съ рыночнымъ хламомъ въ области игрушекъ.—4) Современное прикладное искусство на Западѣ, въ лицѣ видныхъ художниковъ, отнеслось весьма серьезно къ созданію художественной игрушки на почвѣ національнаго вкуса и дѣтскаго міропониманія.—5) Игрушки въ Россіи почти исключительно привозныя. Наши народныя кустарныя игрушки принадлежатъ къ наиболѣе интереснымъ видамъ народнаго художественнаго творчества и могутъ въ будущемъ занять видное мѣсто въ европейскомъ игрушечномъ производствѣ, при условіи дѣятельной поддержки и интереса русскихъ художниковъ къ этому дѣлу и поднятія технической умѣлости кустарей.



овыя теченія въ прикладномъ искусствѣ на Западѣ, а отчасти и у насъ, вызвали интересъ художниковъ къ такимъ областямъ творчества, которыя слишкомъ долго предоставлены были ремеслу и фабрикѣ. Однимъ изъ такихъ своеобразныхъ и забытыхъ очаговъ художественнаго творчества являются или, правильнѣе сказать, могли бы быть игрушки. Объ игрушкахъ стали говорить недавно, когда изученіе ребенка и практическіе вопросы воспитанія стали очередными вопросами науки и жизни. Психологія, этнографія и прикладное искусство одинаково заинтересованы въ разработкѣ вопроса объ игрушкахъ. Въ своемъ докладѣ я позволю себѣ остановиться только на послѣдней сторонѣ вопроса. Въ виду того, что литература вопроса, особенно на русскомъ языкѣ, пока бѣдна, желательно дать краткій историческій очеркъ игрушекъ. Игрушки— внѣ времени и мѣста; онѣ всюду, гдѣ есть дѣти, при высокомъ и низкомъ культурномъ уровнѣ; онѣ результатъ любви къ дѣтямъ и заботы о нихъ.

Игрушка—слово, выдуманное взрослымъ; въ немъ слышится оттѣнокъ пренебрежительности взрослаго къ малому, чувствуется снисхожденіе сильнаго къ слабому. Однако, несомнѣнно, что для ребенка игрушки суть своеобразная, но настоящая дѣйствительность, не менѣе реальная, чѣмъ для насъ, взрослыхъ, окружающая насъ реальность. Эта одухотворенность въ глазахъ ребенка его игрушекъ, сложность чувства, переживаемаго имъ во время игры,—вопросъ первостепенной важности не только

Древне-греческія игрушки. (Изъ раскопокъ въ Ольвіи).

Древне-греческія игрушки. (Изъ раскопокъ въ Ольвіи).

Якутская игрушка.

Къ докладу Л. Г. Оршанскаго: «Игрушки и прикладное искусство».

Эскимосскія игрушки.

Остяцкія игрушки.

Къ докладу Л. Г. Оршанскаго: «Игрушки и прикладное искусство».

для психолога, но столько же и для художника, если онъ захочетъ, создавая игрушку, войти въ дѣйствительное общеніе съ душой ребенка. Подобныя психическія переживанія: интимность, серьезность, торжественность, наблюдаются у мало культурныхъ народовъ и въ народномъ искусствѣ культурныхъ народовъ въ ихъ отношеніяхъ къ своему простому искусству; и чѣмъ примитивнѣе искусство народа или отдѣльнаго его класса, тѣмъ игрушки его дѣтей ближе къ родному искусству, тѣмъ онѣ, слѣдовательно, художественнѣе, вообще; и только по мѣрѣ расчлененія искусства на чистое и прикладное, игрушки все больше и больше переходятъ въ область ремесла, становятся предметомъ торговли, и первоначальная внутренняя культурная цѣнность игрушекъ падаетъ. Лишь недавно стало возможно получить представленіе объ историческомъ развитіи игрушекъ—съ тѣхъ поръ, какъ художественные и художественно-промышленные музеи занялись собираніемъ игрушекъ. Теперь интересныя коллекціи имѣются въ Стокгольмѣ, Мюнхенѣ, Берлинѣ, немного въ Парижѣ, въ Лондонѣ и Лейпцигѣ, а также въ Петербургѣ и Москвѣ. Нѣкоторыя изъ этихъ коллекцій имѣютъ чисто этнографическій характеръ (Берлинъ и Лейпцигъ) и любопытны, какъ показатели тѣсной связи между вѣрованіями, предразсудками, историческими традиціями и игрушками примитивныхъ народовъ. Куклы—идолы, талисманы; куклы—символъ материнства, игрушки изъ черепа убитаго врага—это исторія культуры, тѣмъ болѣе любопытная, что многія игрушки сохранили древнюю форму въ неизмѣнной примитивной простотѣ и, будучи расшифрованы, еще и теперь могутъ служить цѣнными историческими документами. Въ этомъ смыслѣ весьма цѣнными и любопытными надо считать инородческія игрушки, имѣющіяся въ этнографическомъ музеѣ Петербургской Академіи Наукъ. Часть этой коллекціи демонстрирована на художественной выставкѣ при Съѣздѣ Художниковъ.

Помимо инородческихъ игрушекъ, у насъ имѣются значительныя собранія русскихъ народныхъ игрушекъ въ Техническомъ музеѣ въ Москвѣ и въ музеѣ Александра III въ Петербургѣ. Отдѣльное и самостоятельное мѣсто занимаетъ собраніе кустарныхъ игрушекъ въ Московскомъ кустарномъ музеѣ. Рядомъ съ коллекціями этнографическими стоятъ историческія собранія игрушекъ культурныхъ народовъ и образцы современныхъ художественныхъ и фабричныхъ игрушекъ западноевропейскихъ народовъ. Изъ историческихъ игрушекъ особенно интересны игрушки египетскія. Такъ, здѣсь видно рѣзкое раздѣленіе на художественныя и рыночныя вещи. Первыя—небольшія, около XVIII ст. плоскія или выпуклыя раскрашенныя фигурки очень близко стоятъ къ египетской скульптурѣ, въ линіяхъ и раскраскѣ, а орнаменты отличаются всѣми особенностями утонченнаго вкуса той эпохи искусства. Это служитъ доказательствомъ, что игрушки эти вышли изъ рукъ художниковъ! Рыночныя же издѣлія тѣхъ временъ такъ же плохи, какъ и сейчасъ. Греческія и римскія игрушки, которыя особенно тщательно собраны въ Британскомъ музеѣ, должны быть тоже причислены къ произведеніямъ искусства, во всякомъ случаѣ прикладного искусства; творческая рука художника сдѣлала эти вещи совершенно отличными отъ тѣхъ игрушекъ, которыя характеризовали наше время до недавняго возрожденія прикладного искусства.

Выставка при Съѣздѣ Художниковъ имѣетъ возможность, благодаря великодушному разрѣшенію Предсѣдателя Археологической Комиссіи и проф. Фармаковскаго, демонстрировать чрезвычайно рѣдкія игрушки, относящіяся къ V вѣку до Рождества Христова, изъ раскопокъ въ Ольвіи.

Объ игрушкахъ среднихъ вѣковъ извѣстно только, что уже въ XIV вѣкѣ въ Нюренбергѣ широко было развито игрушечное производство, причемъ самая работа производилась въ деревняхъ, а въ городѣ—торговля. Единственнымъ матеріаломъ было тогда дерево. Въ техническомъ и художественномъ смыслѣ эти игрушки стоятъ на уровнѣ тогдашняго деревенскаго ремесла: имѣются наблюдательность, замыселъ, но плохое исполненіе, неумѣлость. Позднѣе промыселъ этотъ развился въ самомъ Нюренбергѣ, сталъ преимущественно дѣломъ ювелировъ и столяровъ, издѣлія получаютъ художественную цѣнность, становятся предметами роскоши и тщеславія; теперь это музейныя вещи, какъ и въ свое время кукольные дома, стоявшіе сотни и тысячи марокъ, рѣдко или лучше никогда не попадали дѣтямъ въ руки и не служили, слѣдовательно, своему назначенію. Эти кукольные дома, образцы которыхъ можно видѣть въ музеяхъ Мюнхена и Нюренберга, заключали въ себѣ цѣлую обстановку богатаго дома и даже игрушечныя розги, безъ чего дѣтская комната тогда была немыслима. Уже тогда нѣмецкія игрушки шли во Францію и въ Англію.

Нѣсколько позже Нюренберга и Парижъ удѣляетъ мѣсто въ своемъ производствѣ игрушкамъ. Ювелиры оставляютъ чудесные памятники своего искусства, въ видѣ маленькихъ фигурокъ, каретъ, мебели и др. Но и куклы большія, одѣтыя по правиламъ сложныхъ модъ, уже рано стали предметомъ вывоза за-границу, какъ для дѣтей, такъ и какъ модели модъ. Во Франціи художники больше, чѣмъ гдѣ либо, принимали участіе въ созданіи игрушекъ, какъ самостоятельной отрасли высоко развитаго прикладного искусства.

Въ Парижѣ въ послѣдніе годы куклы XVIII вѣка и начала XIX вѣка, равно какъ и другія игрушки, составляли весьма интересные отдѣлы нѣсколькихъ выставокъ. Высокія художественныя достоинства этихъ игрушекъ и ихъ огромное превосходство надъ нѣмецкими могутъ быть объяснены только тѣмъ, что онѣ составляютъ во Франціи отрасль искусства, что все, что отличало эпоху художественнаго общеевропейскаго первенства Франціи, отразилось и на игрушкахъ. Какъ только, подъ вліяніемъ общаго упадка прикладного искусства, вліяніе художниковъ исчезло, игрушки быстро понизились въ своихъ достоинствахъ и почти сравнялись съ нѣмецкими въ бѣдности замысла и небрежности работы.

Развитіе фабричной промышленности имѣло дурное вліяніе на игрушечное производство. Ремесло, какъ извѣстно, постепенно падало; мѣсто старомодныхъ и доброкачественныхъ вещей быстро завоевали дешевые, плохіе, безличные предметы. Кустарные промыслы стали гибнуть, а съ ними и игрушки. И онѣ попали на фабрику. Художники, и вообще порвавшіе связи съ прикладнымъ искусствомъ, отвыкли отъ мысли о важности заниматься игрушками. Долгое время, да и сейчасъ еще, многимъ художникамъ казалось и покажется теперь ниже ихъ профессіональнаго достоинства придумать и сдѣлать игрушку. То же наблюдается и въ области дѣтскихъ книгъ, иллюстрированіе которыхъ только на нашихъ глазахъ становится естественнымъ дѣломъ, даже обязанностью художника. Между тѣмъ, какъ разъ, пока игрушки были забыты художниками, техника этого производства сдѣлала огромные успѣхи. Кромѣ исконнаго матеріала, вошли въ употребленіе папье-маше, жесть, целлулоидъ и т. п. Потребность въ игрушкахъ росла, рынокъ шелъ навстрѣчу понижепіемъ цѣнъ, и, не имѣя моделей, копировали безъ конца старыя, коверкая ихъ все больше и больше. Большія фабрики изъ числа своихъ работниковъ выбирали наиболѣе способнаго, изобрѣтательнаго, которому и поручали выдумываніе новыхъ образцовъ.

Иногда образцы приносятся со стороны кустаремъ, который по бѣдности не въ состояніи самъ репродуцировать свою модель. Фабрика пріобрѣтаетъ игрушку и пускаетъ ее къ началу сезона на рынокъ. Самое производство на фабрикахъ держится въ секретѣ, и всякій новый шагъ составляетъ чью нибудь, строго охраняемую, собственность. Характеръ производства международный; все свое, самобытный мѣстный колоритъ, личное творчество не только не желательны здѣсь, но даже признаются недостаткомъ, потому что такія игрушки требуютъ отъ покупателя вкуса и интереса къ покупаемой игрушкѣ, большинство покупателей безличные и безъ вкуса, и имъ угодить и составляетъ задачу фабрики. Взаимоотношеніе безличной и работающей на массу фабрики съ одной стороны, и сохранившей еще слѣды, а также стремленіе къ самобытности кустарной игрушечной промышленности въ послѣдніе годы чрезвычайно обострились на Западѣ. Отъ исхода этой борьбы зависитъ судьба игрушекъ, этой первой потребности дѣтской души, этого самаго ранняго тяготѣнія человѣка къ чистой художественной радости. Рѣшить судьбу этого вопроса могутъ въ значительной степени художники и они уже берутъ на себя эту новую задачу.

Къ вышеизложенному историческому ходу развитія игрушечнаго дѣла на Западѣ примыкаетъ и судьба игрушекъ въ Россіи. Какъ и кустарное, игрушечное дѣло давняго происхожденія. Значеніе Сергіева посада, какъ разсадника русской народной игрушки, извѣстно. Но промыселъ этотъ всегда существовалъ слабо, мы не сумѣли даже завоевать собственные рынки и уже, конечно, никогда не стремились и показать свои игрушки Западу. Поэтому и случилось, что, незамѣтно для насъ, иностранная, т. е., собственно, нѣмецкая игрушка, проникла во всѣ углы нашей страны. Безцвѣтныя куклы, солдатики въ иностранныхъ формахъ, тирольскіе домики и др. продавались и продаются до сихъ поръ въ любомъ захолустьѣ, а издѣлія московскихъ кустарей и въ Москвѣ можно купить только въ музеѣ. Если на французскихъ игрушкахъ и отчасти нѣмецкихъ можно хотя въ прошломъ прослѣдить вліяніе своихъ художниковъ и въ оправданіе временнаго забвенія игрушекъ художниками, могутъ вполнѣ основательно сослаться на общій упадокъ прикладного искусства, то русская игрушка въ своихъ лучшихъ произведеніяхъ всегда была чисто народная, самобытная, деревенская, чутко отражающая и природу, и бытъ, и матеріалъ (сравни игрушки архангельскія, московскія и полтавскія). При описаніи возрожденія игрушекъ на Западѣ, мы увидимъ, какъ разно оказываютъ теперь свое вліяніе на игрушки художники на Западѣ и у насъ.

Вмѣшательство художниковъ въ производство игрушекъ можетъ быть объяснено и понятно лишь въ общей связи съ исторіей новаго прикладного искусства. Какъ извѣстно, новое движеніе на Западѣ начинается въ концѣ 70-хъ или въ началѣ 90-хъ годовъ и пришло сюда изъ Англіи. Поиски новаго стиля вызвали революцію быта, создалась новая обстановка, новая архитектура; французскій вкусъ понемногу уступаетъ мѣсто англійскому съ замѣтнымъ тяготѣніемъ къ особняку, къ деревенскому, къ народничеству въ искусствѣ. Въ такомъ новомъ домѣ появилась и новая

дѣтская комната, тогда-то старыя рыночныя игрушки выступили въ своемъ безобразіи. Потребовалась новая игрушка. Новые художники, въ стремленіи стать хозяевами быта, потянулись къ игрушкѣ, и скоро появились новые домики, куклы, животныя. Сначала это носило характеръ отдѣльныхъ опытовъ безъ вниманія къ жизненнымъ запросамъ, больше для себя, чѣмъ для дѣтей. Но опыты обратили на себя вниманіе, вызвали восторгъ и брань, этимъ игрушкамъ позволено было показаться на выставкахъ рядомъ съ созданіями «чистаго искусства». Это была побѣда, еще не оправданная настоящими успѣхами, больше выигранная на вѣру въ будущее. На эти одинокіе опыты должно теперь смотрѣть, какъ на новый этапъ въ исторіи игрушекъ.

Быстрые успѣхи новаго прикладного искусства помогли и успѣху первыхъ новинокъ въ дѣлѣ игрушекъ. Дальнѣйшій шагъ былъ сдѣланъ художественно-промышленными музеями, которымъ новый стиль въ прикладномъ искусствѣ такъ многимъ обязанъ въ Англіи и въ Германіи. Нѣмецкіе музеи прикладного искусства, благодаря близкой связи съ художественной промышленностью, сразу угадали, какое широкое развитіе игрушечному дѣлу въ качественномъ и матеріальномъ смыслѣ сулитъ участіе художниковъ въ созданіи новыхъ типовъ игрушекъ. Музеи выбрали испытанный путь—конкурсы. Достаточно упомянуть 2 конкурса, устроенные музеями въ Брюнѣ (Австрія) и Нюренбергѣ, въ 1904 и 1906 гг. Директоръ Брюнскаго музея такъ мотивируетъ свой конкурсъ: «Словаки понынѣ ходятъ по городамъ и селамъ со своими игрушками. Здѣсь еще много стариннаго. Это обстоятельство уже давно заставило музей задуматься надъ средствами сохраненія народныхъ традицій и оживленія ихъ при посредствѣ новыхъ художественныхъ образовъ. Но долго это не давалось. Игрушки находятся во власти фабрики, а художники долго не рѣшались снизойти со своихъ высотъ до такого маленькаго дѣла, какъ игрушки для дѣтей. Если и вообще художникомъ нельзя сдѣлаться, а можно лишь родиться, то, несомнѣнно, что для дѣтей можетъ создавать лишь тотъ, кто родился для этого. Какъ многимъ отказано въ дарѣ пониманія дѣтской души, ея печалей и радостей, въ умѣніи привлечь ее къ себѣ и овладѣть. Обычная игрушка лучше всего это доказываетъ: прекрасно сдѣлана, а нравится только взрослымъ. Эти игрушки хороши для витринъ, для убранства елки, но кто игралъ съ дѣтьми—знаетъ, что эти игрушки мертвы и не радуютъ». Конкурсъ удался. Откликнулись многіе, много было выставлено новаго и интереснаго, главнымъ образомъ, деревянныя игрушки, упрощенныя въ своихъ формахъ, но сохранившія въ художественныхъ рукахъ всю силу передачи характера даннаго животнаго или другого предмета и въ то же время оставляющія фантазіи ребенка достаточно мѣста для перевоплощенія по своему вкусу. И Нюренбергскій музейный конкурсъ удался. Онъ имѣлъ въ виду оживить игрушечное дѣло въ Партенкирхенѣ, гдѣ производство это издавна широко развито. Оба музея не остановились на этомъ, съ тѣхъ поръ они имѣютъ отдѣлы игрушекъ, постоянно пополняемые новинками. Это отзывается бодрящимъ образомъ на кустарной и фабричной игрушечной промышленности прилегающихъ провинцій.

Одновременно съ музеями стремились привлечь художниковъ къ игрушкамъ спеціальныя художественно-промышленныя школы игрушечнаго дѣла. Эти школы, въ Зоннебергѣ и Грюнгайнинхенѣ, въ центрахъ кустарнаго и фабричнаго производства игрушекъ, содержатся на средства фабрикантовъ и правительства, при нихъ имѣются небольшіе музеи моделей; школы идутъ въ одно и то же время и впереди рынка, и прислушиваются къ нему. Угадавъ приближающуюся реформу въ игрушкахъ, перемѣну въ общественномъ вкусѣ, школы обратились къ виднымъ представителямъ новаго прикладного искусства и, получивъ отъ нихъ образцы, начали по нимъ работать. Интересно и завидно видѣть, что эти захолустныя школы находятся въ живомъ общеніи съ Дрезденомъ и съ Мюнхеномъ, гдѣ музеи прикладного искусства и общества любителей народного искусства постоянно помогаютъ школамъ, посылаютъ туда любопытныя новинки и стараются удержать и очистить традиціи народнаго, деревенскаго искусства отъ угрожающаго и страшнаго зараженія подонками городского вкуса. Дрезденскій музей народнаго искусства, во главѣ котораго стоитъ проф. Зейдлицъ, авторъ прекрасной монографіи о народномъ искусствѣ въ Саксоніи, подъ заглавіемъ «Отъ колыбели до могилы», не брезгаетъ поддерживать совѣтомъ небольшой магазинъ спеціально народныхъ и новыхъ игрушекъ.

Рядомъ съ музеями, школами надо отмѣтить планомѣрную, энергичную и потому вліятельную работу цѣлаго ряда «мастерскихъ художественнаго ремесла». Эти мастерскія образовались изъ сліянія отдѣльныхъ спеціальностей (столярныхъ, обойныхъ, металлическихъ, переплетныхъ, кружевныхъ, игрушечныхъ, ювелирныхъ и др.) и потому могущихъ осуществлять универсальныя задачи новаго стиля. Во главѣ этихъ мастерскихъ въ Вѣнѣ, Берлинѣ, Мюнхенѣ, Дрезденѣ, Бременѣ, Гамбургѣ и др. стоятъ художники съ крупными именами. И вотъ эти мастерскія включили въ свою работу и игрушки. Особенно интересны дрезденскія, мюнхенскія и вѣнскія игрушки. Каждая игрушка есть результатъ

художественнаго замысла и вытекаетъ изъ представленія художника и дѣтскаго міропониманія, изъ стремленія уловить въ предметахъ примитивное характерное, отбросить все побочное, украсить эту основу веселыми, бодрящими красками и дать въ руки ребенку. Все остальное, т. е. подробности, детали, драматическій элементъ внесетъ самъ ребенокъ своими творческими инстинктами игры. Но это примитивное, характерное рисуется далеко неодинаково художникамъ разныхъ толковъ, а этихъ разногласій множество въ современномъ безпокойномъ искусствѣ. Поэтому въ Вѣнѣ дѣтямъ преподносится одно, въ Любекѣ—совершенно другое. Своеобразныя игрушки извѣстнаго вѣнскаго художника Коломана Мозера легко понятны знакомому съ его творчествомъ вообще, но чужды, несомнѣнно, дѣтскому вкусу. Эти игрушки своей вычурной упрощенностью, элегантностью высоко развитаго вкуса напоминаютъ прелестныя, но не дѣтскія игрушки XVIII вѣка. Въ выдержанномъ нововѣнскомъ салонѣ, на вычурной этажеркѣ эти вещи очень милы, но для игры, для ребенка, не дрессированнаго родителями въ умѣніи разбираться въ новыхъ художественныхъ теченіяхъ, такія игрушки едва-ли годятся. А ученики К. Мозера пошли еще дальше, и на нѣкоторыхъ вѣнскихъ выставкахъ «искусства для дѣтей» можно было видѣть прямо несуразныя, часто каррикатурныя игрушки. Повидимому, дальше выставокъ и нѣкоторыхъ модныхъ магазиновъ эти игрушки и не проникли. Гораздо ближе къ дѣйствительности, къ дѣтскому міру подошли баварскія (Мюнхенъ, Партенкирхенъ) игрушки. Объясняется это живучестью традицій народнаго искусства въ Баваріи, въ частности, въ Мюнхенѣ. Привкусъ народнаго, что-то простое, уютное, старомодное и въ то же время веселое и красочное здѣсь примѣшивается даже къ чужимъ французскимъ и итальянскимъ вліяніямъ. Въ новыхъ мюнхенскихъ игрушкахъ представлены народные типы, костюмы глухой деревни, безъ налета городской культуры, притомъ ко всему примѣшанъ мѣстный юморъ, какая-то особенная привлекательность, которая тянетъ къ игрушечной витринѣ и малаго, и взрослаго. Близость къ мѣстной жизни, народничество въ лучшей формѣ встрѣчается и на сѣверѣ—въ Любекѣ, въ Бременѣ, тоже воэсоздаетъ жизнь народа въ игрушкахъ. Въ Дрезденѣ и Любекѣ архитекторы использовали историческія зданія для строительныхъ моделей-игрушекъ: замки, крестьянскіе дома, церкви, цѣлыя деревни. Такимъ образомъ игрушка срослась съ исторіей, этнографіей и можетъ служить въ одно и то же время какъ для родиновѣдѣнія, такъ и для художественнаго воспитанія. Повидимому, здѣсь художники подошли близко къ богатому источнику. Простота исполненія, вымыселъ, очень близкій къ жизни, всегда что-то занимательное, веселое, сразу нравящееся въ игрушкѣ—все это сближаетъ такую новую художественную игрушку съ исторически переданной намъ народной игрушкой съ ея многовѣковыми традиціями. Традиція и современность—объединеніе ихъ ручаются за жизнеспособность игрушки, обновленной на почвѣ народнаго искусства.

Въ этомъ ренессансѣ игрушки участвуютъ лучшіе художники современнаго прикладного искусства въ Германіи и Австріи: Э. Либерманъ, Веницъ, Видеманъ, Груберъ, Римершмидъ, Гейгенбергеръ, К. Мозеръ, Иво-Погони, Подхаскій и др. Огромное вліяніе на кукольное производство получила мюнхенская художница. М. Каулицъ, которой принадлежитъ первая попытка дать индивидуальныя головки, равно художественные типы дѣтей-куколъ.

Извѣстная фирма Тицъ повела широкую пропаганду новыхъ куколъ, и эти игрушки—портреты баварскихъ дѣтей быстро стали модой. Индивидуализація куколъ дала возможность чудесно инсценировать различные эпизоды дѣтской жизни: школу, праздники, игры, свадьбы, сказки и др. Успѣхъ приложенія художественнаго творчества къ кукольному производству вызвалъ имитацію-дешевку, которая плоха, какъ всякая имитація, но доступна массѣ. Но и въ средѣ художниковъ созданіе типичныхъ и живыхъ куколъ вызвало нѣсколько новыхъ опытовъ, напр., Кетъ-Крузе и еще 2—3. На этомъ пути художникамъ, въ частности скульпторамъ, открылось широкое поле, у насъ еще совершенно нетронутое. Одновременно и костюмерное дѣло совершенно переродилось, и художники, особенно влюбленные въ XVIII вѣкъ, дали чудесные рисунки костюмовъ для куколъ. И каждый день приноситъ новинки въ этой области. Художественныя школы одна за другой пытаются направить вниманіе учащихся на игрушки, какъ на очень широкое, благодарное поле работы.

Въ Австріи особое мѣсто принадлежитъ славянскимъ, главнымъ образомъ, чешскимъ игрушкамъ. Интересное собраніе имѣется въ пражскомъ народописномъ (этнографическомъ) музеѣ. Молодые художники, такъ называемая Артель приверженцевъ и знатоковъ своего народнаго искусства, много и серьезно работаютъ для самобытнаго развитія своихъ игрушекъ.

Обновленіе французской игрушки участіемъ французскаго искусства началось позже, чѣмъ въ Германіи, а еще и теперь значительно уступаетъ ей количественно и качественно. Конечно, французская игрушка была и останется—фабричная и кустарная—остроумнѣе, изящнѣе, веселѣе нѣмецкой, тоже фабричной и кустарной. Но въ лицѣ художественной игрушки французская игрушка

имѣетъ опаснаго конкуррента. Эта опасность сознана, съ нею начинаютъ бороться. «Общество любителей французской игрушки» сгруппировало любителей родной старины, мечтающихъ о старой міровой власти французскаго вкуса. Къ этому обществу присоединяется «Синдикатъ французскихъ фабрикантовъ игрушекъ», стремящійся примкнуть къ новаторскимъ идеямъ въ игрушечномъ дѣлѣ. Издается спеціальный журналъ «Дитя и Искусство», гдѣ игрушкѣ, ея исторіи, техникѣ, современному положенію, пропагандѣ своего и борьбѣ съ нѣмецкимъ рынкомъ отводится большое мѣсто. Конкурсы игрушекъ устраиваются и въ Парижѣ болѣе 12 лѣтъ и организованы, страннымъ образомъ, начальникомъ парижской полиціи Лепиномъ. Изъ отдѣльныхъ художниковъ много работалъ въ области игрушекъ Каранъ д'Ашъ. Но настоящаго обновленія игрушекъ еще нѣтъ.

Русская игрушка, ея прошлое, ея современныя задачи, остаются мало затронутой темой. Чуждыя вліянія въ прошломъ, хотя и видны, но не изучены, не прослѣжены; видно, что игрушки наши часто очень древни, чувствуется, что ихъ надо изучать, разгадывать, хранить, какъ памятники культуры и искусства временъ до западнаго вліянія. Наши игрушки на сѣверѣ ведутъ въ Норвегію, на западѣ—въ Германію, на югѣ—очень сложныя вліянія. Въ исторіи русскаго народнаго искусства, еще не написанной, игрушки, какъ и лубки, займутъ видное мѣсто. Русскіе музеи лишь недавно начали собирать игрушки, надо торопиться собирать, пока чужіе модели и приказчики большихъ фирмъ не всецѣло поработили народнаго творчества. Работа земствъ въ кустарномъ дѣлѣ всѣмъ извѣстна, они коснулись и игрушекъ. Первое мѣсто, это всѣ знаютъ, занимаетъ Московское губернское земство съ его Кустарнымъ музеемъ. Учредитель музея, цѣнитель высокихъ качествъ русскаго кустарничества, С. Т. Морозовъ положилъ начало новой эрѣ въ исторіи русской самобытной художественной игрушки. Онъ имѣлъ счастье найти себѣ помощника въ лицѣ художника Н. Д. Бартрама, посвятившаго всю свою художественную работу русской игрушкѣ. Музей устроилъ 2 выставки по игрушкамъ. Бартрамъ постепенно привлекаетъ молодыхъ художниковъ къ работѣ при Музеѣ. Отсюда уже вышло нѣсколько новыхъ игрушекъ и рядъ прекрасныхъ кукольныхъ костюмовъ.

Необходимо упомянуть о пропагандѣ русской игрушки А. Н. Бенуа. Его открытки и статьи къ нимъ—лучшее, что написано о нашихъ игрушкахъ. Но это все, почти все, что сдѣлано художникомъ для нашей національной игрушки.

По сравненію съ важностью задачи—это лишь первое начало.

Передъ русской культурой великая задача, освобожденіе нашего быта, вкуса отъ чуждыхъ вліяній. XVIII-й вѣкъ весь пропитанъ у насъ французскимъ духомъ, XIX-й—нѣмецкимъ. Свое, для насъ типичное, жизнеспособное, оставалось въ забытьи, въ деревнѣ. Теперь вся Европа стремится выдѣлить изъ спорной смѣшанной культуры послѣднихъ двухъ столѣтій тѣ элементы самостоятельности, чтобы увидѣть «свою» физіономію. Эта національзація вкуса—лучшій путь къ развитію личныхъ дарованій отдѣльныхъ народовъ. Русское искусство, слава Богу, не успѣло стать всецѣло европейскимъ, западнымъ,—и наши попытки къ развитію своеобразныхъ чертъ русской художественности еще могутъ дать чудесные результаты. Въ этой работѣ, возрожденіе и развитіе русской игрушки нуждаются въ любви и активной работѣ нашихъ художниковъ.

Докладъ Л. Г. Оршанскаго, въ виду того, что онъ представлялъ интересъ для всѣхъ отдѣловъ, былъ заслушанъ въ Общемъ Собраніи. Собраніе отнеслось къ докладу Льва Григорьевича съ исключительнымъ вниманіемъ и единогласно, безъ преній, приняло тезисы докладчика.

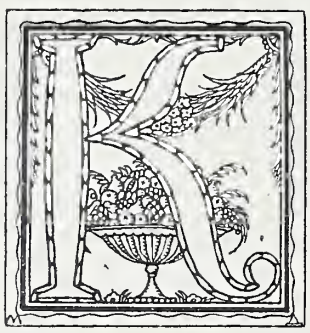
Въ заключеніе предсѣдательствовавшій въ засѣданіи Товарищъ Предсѣдателя Съѣзда, князь *С. М. Волконскій*, обратился къ Л. Г. Оршанскому со слѣдующею, покрытою аплодисментами Собранія, рѣчью: Я выражаю душевное пожеланіе, чтобы это горячее слово затронуло художниковъ, къ которымъ оно относилось. Я рѣдко слышалъ что-нибудь болѣе твердое и проникновенное. У насъ принято думать, что говорить объ игрушкахъ не стоитъ, а между тѣмъ игрушки—очень важный предметъ, о которомъ стоитъ говорить. Не могу не подчеркнуть, какой глубокой прелестью дышатъ всѣ доклады изъ области прикладного искусства, связаннаго съ вопросомъ о воспитаніи дѣтей. Мы никогда не забудемъ докладовъ графини С. В. Паниной, С. С. Голоушева и сегодняшняго доклада!

.....

О КУСТАРНОМЪ ПРОМЫСЛѢ, КАКЪ ХРАНИТЕЛѢ НАРОДНОЙ САМОБЫТНОСТИ.

М. Н. ДИТРИХЪ.

(Засѣданіе 31-го декабря 1911 г.).



акъ велика должна быть сила духа русскаго народа, сила его національности, если послѣ коренной ломки всего русскаго, до костюмовъ включительно, произведенной Петромъ, послѣ спѣшнаго роста фабрикъ съ рабскимъ копированіемъ иностранныхъ производствъ и полнаго забвенія нашей кустарной промышленности, послѣдняя, при самыхъ неблагопріятныхъ условіяхъ, ютившаяся по дальнимъ и глухимъ угламъ родной земли, сохранила намъ драгоцѣннѣйшее качество народа—его самобытность, а съ нею его исторію, его характеръ, его личность.

Взоры изслѣдователя старины съ восторгомъ останавливаются на богатомъ рисункѣ кружевъ и полотенецъ, орнаментаціи съ выплетеніемъ животныхъ и растеній, которыми нашъ кустарь, съ любовью и настойчивостью украшаетъ почти каждый предметъ незатѣйливаго обихода, выходящій изъ его рукъ. Въ этихъ, наивныхъ на первый взглядъ, рисункахъ сохранены намъ остатки когда-то могучаго, цѣльнаго и яркаго нашего самобытнаго искусства.

И дѣйствительно, стоитъ взглянуть на наши, богатые уже искусствомъ старины музеи, на великолѣпные колты-серьги, запястья, подвѣски великокняжескихъ временъ, чтобы узнать въ нихъ плетенье и узоръ олонецкаго кружева, полтавской миски, пермской чеканной пуговицы и пряжки, узора на дугѣ, на прялкѣ, на издѣліяхъ изъ кожи, желѣза, полотна, глины, дерева; разница только та, что тогда, въ старину—кустарь творилъ, ничѣмъ не стѣсняемый, ничѣмъ не гонимый, дѣлалъ каждую вещь не на-спѣхъ, не на-дешевку, а съ любовью художника, которая, переживъ вѣка, сохранила намъ и свѣжесть красокъ, и оригинальность замысла, и прочность и фундаментальность работы. Каждая вещь, будь то украшенія лошадиной сбруи, оправа охотничьяго рога или оружія, или предметы обихода—кубки, ковши, скатерти, ткани—каждая вещь носила характеръ цѣльной, продуманной композиціи, гармонирующей и съ назначеніемъ ея и, часто, съ характеромъ мѣстности или обладателя ея, и представляла законченное художественное произведеніе.

Авторы этихъ произведеній, по скромности своей, не ставили на нихъ своихъ именъ, и потому, за малыми исключеніями (какъ художники-иконописцы Андрей Рублевъ и Симонъ Ушаковъ), мы можемъ судить о нихъ только по ихъ твореніямъ, видѣть вылившуюся въ нихъ русскую душу, съ ея вѣрованіями, со всѣми ея особенностями и стремленіями.

Съ развитіемъ фабричной промышленности богатый потребитель ушелъ отъ кустаря, а съ нимъ и лучшій матеріалъ. Вмѣсто шелковъ, золота, серебра и драгоцѣнныхъ камней для бояръ и князей пошло въ дѣло олово, желѣзо, холстъ, дерево, для удовлетворенія потребностей неприхотливаго сельскаго обывателя, а съ плохимъ матеріаломъ и удешевленіемъ предмета—естественно и качество работы пострадало.

Чтобы конкурировать съ фабриками, пришлось взять дешевизной, и вотъ все проще и скорѣе работаетъ кустарь, чтобы возможно было дешевле предложить вещь, чтобы сработанная руками, зависящая отъ личнаго вкуса и знанія кустаря, она стоила дешевле машинной.

И нужно, по-истинѣ, удивляться безмѣрной любви къ красотѣ русскаго народа, которая при такомъ пониженіи цѣнъ и упрощеніи работы все же не позволяетъ ему выпустить на рынокъ не изукрашенную, гдѣ это возможно, вещь.

Украинскій гончаръ, продающій свои миски по 2, по 3 копѣйки за штуку, на каждой изъ нихъ выводитъ цвѣтной поливой, отъ руки, орнаментъ.

Я остановлюсь нѣсколько на украинскомъ гончарствѣ, такъ какъ оно заслуживаетъ вниманія.

Взглянувъ на эти формы, на краски, вы не сможете приписать ихъ никакому другому народу—такъ ярка въ нихъ индивидуальность или самобытность.

И дѣйствительно, даже названія каждая форма сохранила свои, особыя: глечикъ, курышка, куманецъ, макитра; узоры—также свои, хранящіеся и переходящіе изъ рода въ родъ, копирующіеся,

какъ святыня; правда, потерпѣло нѣкоторую эволюцію и малороссійское гончарство, и не въ пользу себѣ: достаточно сравнить миску, сработанную 50 лѣтъ тому назадъ, и современную: тамъ узоръ частый, тщательно, съ любовью наведенный—здѣсь же видна уже работа на-спѣхъ, на дюжины и сотни.

Но главное достоинство украинскаго гончара, что онъ храбро и стойко при грошевомъ заработкѣ держится своего родного орнамента, не пробуетъ, не ищетъ. Такая народная утварь, гдѣ-бы ни была, тотчасъ создаетъ вокругъ себя цѣлую картину народности: на базарѣ, вытянувшись рядами на яткахъ, она дѣлаетъ тотъ ничѣмъ не уловимый, но ясно чувствующійся украинскій колоритъ; въ хатѣ она же служитъ главнымъ украшеніемъ и гордостью домовитаго хозяйства.

А главное—она есть, она существуетъ и теперь, ее не бросили, не исковеркали, не забыли: это кустарное искусство *настоящаго*.

Другой отрасли въ другой губерніи не такъ посчастливилось: тамъ уже *нѣтъ* кустарнаго искусства; оно *въ прошломъ*. Я говорю о Ярославской губерніи, куда я была командирована нынѣшнимъ лѣтомъ Главнымъ Управленіемъ Земледѣлія, какъ въ губернію, изобилующую еще лѣсами и, слѣдовательно, деревянными подѣлками, которыми она издавна славилась.

Дѣйствительно, при бѣгломъ взглядѣ, брошенномъ на дома уѣздныхъ городовъ и даже селъ Ярославской губерніи, васъ поражаетъ обиліе рѣзьбы, которою покрыты всѣ фронтоны, наличники, карнизы, но при ближайшемъ разсмотрѣніи это оказывается занесенная сюда рѣзьба набившихъ оскомину Петербургскихъ дачъ, по испорченнымъ рисункамъ Набокова и Ропэта; та рѣзьба, которая, примѣняя къ дереву совершенно не деревянныя формы, не имѣетъ ничего общаго со старинной русской рѣзьбой, причудливой и фантастичной, какъ восточная сказка, но всегда соединенной общею гармоніею формъ и до мелочей свидѣтельствующей о томъ любовномъ отношеніи, съ какимъ творецъ ея предавался ей.

Здѣсь же сухія, вымученныя формы еще болѣе засушиваютъ и безъ того не веселый, немного суровый характеръ мѣстности.

Мелкихъ же подѣлокъ съ рѣзьбой, для домашняго обихода, чѣмъ такъ богата наша старина, не существуетъ совсѣмъ.

Народъ настолько измѣнился, до того потерялъ охоту и вкусъ къ самостоятельному творчеству, къ домовитому хозяйничеству и устройству уюта въ своемъ жильѣ собственнымъ трудомъ, что многимъ старымъ предметамъ своего быта не знаетъ и имени и теряетъ окончательно послѣднія черты національности.

Это идетъ постепенно, поэтому не такъ замѣтно, но для того, кто, какъ я, между однимъ и другимъ *положеніемъ* какого-либо раіона имѣлъ промежутокъ лѣтъ въ 5—это ужасно и непонятно; полная потеря самобытности, такой полный разрывъ народа съ его прошлымъ. Я не могу уяснить себѣ причинъ исчезновенія вкуса въ томъ народѣ, который въ самыхъ глухихъ уголкахъ сумѣлъ создать совершеннѣйшіе предметы искусства. Если причиной тому—близость отрыва большихъ городовъ, почему же во Франціи, въ сотнѣ верстъ отъ Парижа, такъ неприкосновенно сохранился бытъ, повѣрья, вся обстановка народа, до костюма включительно.

Итакъ, пришлось обратиться къ старинѣ и искать тѣ прекрасные образцы народнаго орнамента, который творилъ русскій народъ прежде.

Но и это оказалось не легко: все уже оказалось вывезеннымъ какими-то скупщиками: кто говоритъ—старовѣры изъ Москвы пріѣзжали и скупали всѣ древнія вещи, а вѣрнѣе всего—маклаки антикваріи, узнавшіе за послѣднее время цѣну этимъ вещамъ. У кого и осталось кое-что, неохотно показывали: богатые—желая сохранить себѣ хоть что нибудь на память отъ отцовъ и дѣдовъ, а бѣдные—не понимая, что именно стоитъ показать, и чего не стоитъ. Они такъ отвыкли отъ роскоши видѣть въ своемъ обиходѣ предметы искусства, что совершенно не признаютъ ихъ.

Въ этомъ отношеніи мы, преклоняющіеся передъ этими предметами и собирающіе ихъ, мы въ большомъ долгу у нихъ; мы отбираемъ отъ нихъ эти предметы, чтобы возможно лучше сохранить ихъ и сдѣлать доступными не для одной лишь семьи, не одному селу или городу, а всѣмъ; сдѣлать лучшіе образцы творчества человѣческаго общимъ достояніемъ, чтобы всѣ могли наслаждаться имъ; слѣдовательно, если есть мѣстные музеи, составленные изъ предметовъ мѣстнаго искусства, къ нимъ долженъ быть самый широкій доступъ населенію; если пріобрѣтена для мѣстнаго музея прекрасная рѣзная прялка или шкатулка у какого-нибудь Ивана Галкина въ деревнѣ Хибы, то потому, что у Ивана этого она сгніетъ въ темномъ углу сарая, а въ музеѣ ею могутъ любоваться всѣ его односельчане, всѣ жители окрестныхъ деревень и городовъ, да и дѣти ихъ и внуки.

Предметы, пріобрѣтенные и зарисованные мною, относятся къ двумъ отраслямъ народнаго искусства: подѣлки изъ дерева и изъ желѣза.

Сначала меня интересовали исключительно одни деревянныя рѣзныя издѣлія, и я въ глухихъ деревняхъ, къ которымъ надо пробираться по болотамъ десятки верстъ изъ уѣзднаго города, съ трудомъ отыскала, одну по одной, всевозможныя прялки, дуги, швейки. Съ особенной любовью, очевидно, украшались прялки; эта эмблема домовитости была главнымъ богатствомъ, главнымъ достояніемъ женщины, ея аттрибутъ, неразрывно связанный съ представленіемъ о женщинѣ—хранительницѣ домашняго очага: всѣ представленія о семейномъ теплѣ и уютѣ, всѣ лучшія воспоминанія дѣтства вращались вокругъ единственной картины: женщина съ прялкой. Поэтому, любовь къ скромной прялкѣ возведена почти въ культъ: какихъ только украшеній къ ней не примѣнялось, какія формы ей не давались... То-же вниманіе мы видимъ и къ швейкамъ.

Рѣзной скалкой, очень рѣдкой теперь, и рѣзными старинными дугами я уже хотѣла закончить мои поиски, когда случайно замѣченный въ замкѣ одного амбара ключъ заставилъ меня направить ихъ въ новую сторону. Здѣсь, въ русовомъ желѣзѣ кузнецовъ, въ дальнихъ углахъ кузницъ и сараевъ, я нашла превосходнѣйшія художественныя слесарныя издѣлія, которыя, очевидно, никого еще не заинтересовали; по крайней мѣрѣ, ни въ музеѣ Ярославской археологической комиссіи, ни въ Ростовскомъ музеѣ я такихъ ключей, какъ найденные мной, не видала. Конечно, и они также, какъ все и во всякомъ искусствѣ, имѣютъ своихъ предшественниковъ (на этотъ разъ въ нѣмецкомъ ренессансѣ), но они не скопированы, на нихъ русскій талантъ наложилъ свой отпечатокъ: одно измѣнилъ, другое упростилъ, третье добавилъ самъ, и получилась стильная самостоятельная вещь.

Замки зато ужъ—вполнѣ оригинальныхъ формъ: то въ видѣ куполка луковкой, то въ видѣ сѣкиры, столь плохо сохранившіеся, что при зарисовываніи ихъ пришлось реставрировать на бумагѣ рисунокъ, по остаткамъ оковки и по мѣстамъ отъ гвоздей.

Итакъ, это все—уже кустарное искусство прошлаго, прекрасное, разнообразное и *тонкое,* но совершенно забытое народомъ.

Забыто исполненіе, но формы, рисунки еще свѣжи въ памяти, еще не всѣ собраны и увезены изъ деревни, еще живъ въ нихъ духъ народный.

Этотъ-то духъ народный, такъ ярко проявляющійся на кустарныхъ издѣліяхъ, и составляетъ главную притягательную силу ихъ. Потому такъ жадно набрасываются на нихъ за-границей (хотя попадаетъ туда далеко не лучшее), потому стоятъ онѣ совсѣмъ особнякомъ отъ всякихъ фабричныхъ производствъ и ручныхъ трудовъ.

Теперь, въ эпоху помощи и широкаго развитія кустарной дѣятельности, кустарному дѣлу грозитъ наибольшая опасность и даже полная гибель, такъ какъ кустарнымъ оно останется дотолѣ, доколѣ въ немъ будетъ жить духъ народный, его творчество.

Дайте ему другіе, чуждые ему образцы, научите его работать по вашему и у него получится ручной трудъ, все что угодно, но не кустарныя издѣлія.

На одномъ изъ кустарныхъ съѣздовъ договорились до того, что кустарь долженъ подлаживаться ко вкусамъ потребителя. Но вѣдь тогда это будетъ нѣчто ужасное, это будетъ такая банальщина, такая повседневность, что низводить на это наше народное искусство было бы полной гибелью этого искусства. Здѣсь, какъ и во всякомъ искусствѣ, нужно вкусы публики поднять до себя, а не себя низвести до ея вкусовъ.

Вся помощь кустарю должна быть основана лишь на усовершенствованіи его техники, которое повлечетъ за собою и широкій сбытъ и улучшеніе качества вещей.

Полтавскія гончарныя издѣлія, при всей красотѣ своихъ рисунковъ и красокъ, сдѣланныя изъ неотмученной красной глины съ грубымъ пескомъ съ шероховатой поливой, хрупки и неровны.

Будь они изъ плотной нѣжной и свѣтлой глины, хорошо выточены и съ непотрескавшейся, блестящей поливой, они поспорили бы на европейскомъ рынкѣ съ фаянсами Урбино, съ дрезденской и шварцвальдской гончарной посудой.

Вотъ что должна дать кустарю школа: научивъ его техникѣ, развивъ его знанія, но не трогая его индивидуальность, не вторгаясь съ чуждымъ элементомъ въ тѣ заповѣдные образы, которые перешли къ нему отъ его предковъ—она дастъ мѣсто истинно прекраснымъ, совершеннымъ по качеству и сильнымъ и самобытнымъ по формѣ издѣліямъ, которымъ широко будутъ открыты двери мірового рынка.

Наши же мастерскія и школы для кустарей грѣшатъ всѣ поголовно наплывомъ новыхъ образцовъ. Какъ только открылась мастерская, сейчасъ хочется чего-то новенькаго, потянуться за модой, за Западомъ, и выходитъ грубое подражаніе.

Почему же не передѣлываютъ сказку народную, пѣсню? Почему не вычеркнуть тогда народный эпосъ и не распространять вмѣсто него фабричную частушку? Если же дорожить народнымъ твор-

Къ докладу М. Н. Дитрихъ: «О кустарномъ промыслѣ, какъ хранителѣ народной самобытности».

Къ докладу М. Н. Дитрихъ: «О кустарномъ промыслѣ, какъ хранителѣ народной самобытности».

чествомъ, такъ дорожить во всѣхъ его проявленіяхъ и беречь народный орнаментъ такъ же, какъ народную пѣсню или сказку.

Чѣмъ ярче, устойчивѣе и богаче народное творчество, тѣмъ сильнѣе духомъ народъ, тѣмъ прекраснѣе страна. Какъ бы ни кичился своей культурой народъ, не имѣющій связи съ прошлымъ въ своемъ творчествѣ, потерявшій свою индивидуальность, онъ теряетъ свое отечество, онъ интернаціоналенъ.

Докладъ *М. Н. Дитрихъ* былъ прослушанъ Собраніемъ съ большимъ вниманіемъ и интересомъ и возбудилъ очень оживленныя пренія, въ которыхъ приняли участіе *В. А. Гильдтъ*, *В. И. Черченко*, *В. А. Апухтинъ*, *Е. Н. Половцова*, *В. К. Розвадовскій* и *С. И. Сторожевскій*.

В. А. Гильдтъ. Я только могу сказать одно, что въ Казанской губерніи уже сдѣланы первые шаги въ этомъ направленіи. Я посѣщала губернскій Казанскій Музей, устроенный Казанскимъ Губернскимъ Земствомъ, и могу сказать, что онъ открытъ отъ 10 час. до 5-ти и вполнѣ доступенъ для всѣхъ приходящихъ, конечно, и для крестьянъ. Этотъ музей имѣетъ образцы всей губерніи.

М. Н. Дитрихъ. Тутъ проектируется покрыть всю Россію такими народными крестьянскими музеями, но пока это дѣлается, хорошо было бы сдѣлать доступнымъ, хотя бы то, что уже есть, открыть доступъ для осмотра мѣстныхъ сокровищъ художественной старины.

В. А. Гильдтъ. Въ Полтавѣ такіе музеи тоже посѣщаются крестьянами. Возможно только въ одномъ Ростовѣ такое положеніе дѣлъ, какъ вы сказали, въ другихъ же городахъ дѣло стоитъ иначе. Въ Казанской губерніи, напримѣръ, такіе музеи посѣщаются почти исключительно крестьянами, а интеллигенція тамъ очень мало бываетъ.

М. Н. Дитрихъ. Казанская губернія вообще въ этомъ отношеніи передовая.

В. А. Гильдтъ. Крестьяне тамъ даже пользуются газетой, печатаютъ всѣ вновь поступающіе экспонаты.

В. И. Черченко. Мнѣ кажется, что сюда слѣдуетъ присоединить одно пожеланіе, чтобы образовывались не только музеи старины, но чтобы при каждомъ кустарномъ складѣ, гдѣ производится продажа вещей, чтобы тамъ организовали свой музей. Въ склады попадаютъ иногда замѣчательныя вещи. Такой починъ есть у насъ. Такой музей я устроилъ въ своей собственной комнатѣ, гдѣ я занимаюсь, но, къ сожалѣнію, въ такомъ небольшомъ помѣщеніи можно собрать очень мало издѣлій.

М. Н. Дитрихъ. Съ этою цѣлью Главное Управленіе Земледѣлія и Землеустройства издаетъ альбомы лучшихъ кустарныхъ произведеній, которые будутъ повсюду разсылаться.

В. И. Черченко. Но тамъ, гдѣ есть склады, уники должны оставаться.

В. А. Апухтинъ. Вопросъ, затронутый уважаемой докладчицей, вопросъ очень важный, серьезный и едва-ли его можно разрѣшить такими простыми тезисами и пожеланіями, которые были только что высказаны. Собственно, большинство пожеланій можно привѣтствовать, они послужатъ для возрожденія кустарнаго промысла, но только отчасти и едва-ли всецѣло возродятъ его, потому что между жизнью прошлаго и настоящаго есть громадная пропасть и эту пропасть мы не наполнимъ никакими старинными образцами. Каждое столѣтіе, скажу болѣе, каждое десятилѣтіе и даже каждый годъ выдвигаетъ новыя потребности въ зависимости отъ развитія культуры. И вотъ удовлетвореніе этихъ потребностей едва-ли можно достигнуть только копированіемъ старыхъ образцовъ.

М. Н. Дитрихъ. Нѣтъ, зачѣмъ же!

В. А. Апухтинъ. Что говорить о возрожденіи мѣстныхъ образцовъ, о музеяхъ!.. Все это безусловно очень нужно и важно, но безъ новаго творчества, безъ творчества художниковъ ничего сдѣлать невозможно. Я наблюдаю кустарный промыселъ уже значительный промежутокъ времени и вижу, что кустарное производство не служитъ удовлетворенію необходимыхъ потребностей культурной жизни, оно является только декоративнымъ придаткомъ къ нашей жизни, къ нашей мебели, украшеніемъ. Всѣ вещи, которыя мы видимъ тутъ на столѣ, всѣ онѣ прекрасны, никто не скажетъ, что они не годятся, что они не удовлетворяютъ нашему вкусу! Всѣ рисунки и образцы хороши! Но скажите, пожалуйста, неужели вы вотъ эту миску введете въ нашъ культурный обиходъ? Неужели въ эту вазу будете наливать красное вино? А вмѣстѣ съ тѣмъ жизнь предъявляетъ свои требованія кустарямъ! Я самъ работаю въ кустарномъ промыслѣ, кустари обращаются къ намъ и я скажу, что мода всегда будетъ диктовать свои права и мы всегда будемъ прислушиваться къ ея голосу. Вы говорите о предметахъ обихода, такъ я вотъ скажу, что кустарный промыселъ долженъ обслуживать нашу жизнь и только тогда онъ будетъ имѣть значеніе, если же онъ будетъ служить только декоративнымъ придаткомъ, то онъ не оправдаетъ тѣхъ запросовъ, которые ему предъявляютъ. Приходитъ, напримѣръ, ко мнѣ кустарь и говоритъ: вотъ нуженъ куланъ, дамскій куланъ, а образцовъ такихъ кулановъ, кото-

рые ему были нужны, въ старомъ искусствѣ нѣтъ. Или нуженъ бокалъ, кувшинъ для краснаго вина— и этого въ старыхъ образцахъ также нѣтъ! Искусство должно жить, а жизнь искусства заключается не въ томъ, чтобы копировать то, что было уже сдѣлано и дѣлалось 4—5 столѣтій назадъ. Искусство живое требуетъ постояннаго новаго творчества. Народное творчество всегда выражалось такъ, что рождались геніи, творцы, таланты, которые выражали то, что задумалъ народъ. Неужели мы съ Кіевскаго періода впдпмъ повтореніе все одной и той же Кіевской сохи? Нѣтъ, тамъ одно, въ Новгородѣ—другое, въ Суздалѣ—третье, въ Москвѣ—четвертое, гдѣ-нибудь въ другомъ, Богъ вѣсть какомъ мѣстѣ—пятое, двадцатое.

Я не вижу необходимости, и даже считаю вреднымъ выражать какія-либо пожеланія въ томъ отношеніп, чтобы художники воздерживались отъ творчества и не давали народу указаній, матеріаловъ и мотивовъ. Творчество необходимо, такъ какъ искусство безъ творчества—нуль. Я знаю, что за-границей большой спросъ на все русское, особенно въ Англіи и въ Америкѣ. Но этимъ увлекаться не слѣдуетъ, такъ какъ тамъ собственно увлеченіе русскимъ варваризмомъ и это только мода. Нужно взять изъ образцовъ стараго искусства все, что возможно, и приспособить къ современной русской жизни, тогда дѣло пойдетъ лучше.

М. Н. Дитрихъ. А кто же будетъ творить?

В. А. Апухтинъ. Творить будутъ художники, воспитанные по старымъ образцамъ.

М. Н. Дитрихъ. Или крестьяне, воспитанные по старымъ образцамъ. Это одно и то же.

В. А. Апухтинъ. Это творчество будетъ идти въ народъ наравнѣ со старыми образцами, такъ какъ мы всѣ обучаемся на старинныхъ образцахъ. Русскій художникъ не долженъ быть итальянцемъ, англичаниномъ, французомъ, я говорю, что русскій долженъ быть русскимъ, русскіе таланты должны воспитываться на Суздалѣ, Владимірѣ, Москвѣ. Изъ такого воспитанія и вырастетъ то творчество, которое пуститъ глубокіе корни съ одной стороны въ современную жизнь нашу, а съ другой стороны будетъ имѣть корни въ прошломъ. Это два источника, два ручья; современное творчество и старинные образцы образуютъ такую могучую рѣку, которая совершенно наполнитъ нашу жизнь.

Е. Н. Половцова. Мы не сговаривались съ Г-жей Дитрихъ, предметомъ моего доклада является другой промыселъ, но вмѣстѣ съ тѣмъ я прихожу совершенно къ такимъ же выводамъ. То, что сейчасъ говорилъ оппонентъ, это все, можетъ быть, и справедливо, но теоретически, а у насъ есть и практическія заключенія, которыя мы можемъ сдѣлать на основаніи нашей дѣятельности. Вотъ я принесла сюда альбомъ кружевъ, который составлялся въ теченіи 10—15 лѣтъ. Вотъ результатъ работъ. Посмотрите эти первоначальные образцы и вотъ эти, когда имъ было показано, какъ и что лучше дѣлать. Конечно, отъ такого вмѣшательства промыселъ поднимается, производство ихъ поднимается, но то ли это, что нужно? Вы вотъ говорите: «что намъ нужно», а почему не говорите: «что имъ нужно?» Почему становиться на ту точку, «что намъ нужно?» Намъ нуженъ бокалъ для краснаго вина, имъ совсѣмъ другое. И почему это необходимо отобрать? Посмотрите сюда, разсмотрите подробнѣе эти образцы, которые собраны въ теченіе извѣстнаго промежутка времени. Вотъ образчикъ кружева, которое вырабатывалось раньше бабами, это очень дешевое, мало художественное, прямо-таки грошевое кружево, которое продавалось 40 коп. за 10 аршинъ и употреблялось всей деревней. Что же получилось, когда мы вмѣшались? Мы не стали ничего измѣнять въ рисункѣ, въ характерѣ рисунка, мы только дали возможность лучшаго заработка, мы повысили стоимость этого кружева съ тѣмъ же самымъ рисункомъ. Какъ видно вотъ тутъ въ альбомѣ, кружево это передается сейчасъ вполнѣ точно, оно только болѣе изящно, болѣе тонко сработано, приспособлено для нашего употребленія и теперь оно стоитъ не 40 коп., а 2 р. 50 к. тѣ же 10 аршинъ и это кружево производится тѣми же самыми бабами, которыя ничему не учились, мы только дали имъ лучшій матеріалъ и правильно сдѣланный рисунокъ на бумагѣ, тогда какъ раньше имъ было не на чемъ дѣлать рисунокъ, онѣ даже употребляли для этой цѣли какія то отрепья сахарной бумаги. Такъ вотъ мы даемъ имъ правильный рисунокъ, болѣе тонкія нитки и булавки и онѣ съ удивленіемъ получаютъ это тонкое изящное кружево. Вмѣстѣ съ тѣмъ мы достигли того, что 20 лѣтъ тому назадъ это кружево носилось всѣми въ деревнѣ, оно стоило 40 коп. 10 аршинъ и всѣ бабы пришивали его къ своимъ платьямъ, теперь же его почти нигдѣ не видно, мы его отобрали отъ нихъ, мы сдѣлали такъ, что это кружево стоитъ 2 р. 50 к. аршинъ, намъ за него даютъ награды, мы получаемъ медали у насъ и за-границей, а въ результатѣ кружевницы теперь дальше не идутъ, новыхъ узоровъ не дѣлаютъ, потому что онѣ превратились въ машины, потому что онѣ работаютъ исключительно на насъ, на интеллигенцію. Онѣ работаютъ на извѣстный рынокъ съ тѣмъ, чтобы получить больше денегъ. Мы, интеллигенція, даемъ имъ больше, потому онѣ и будутъ дѣлать лучшее и болѣе дорогое для насъ, но, конечно, для нихъ уже ничего не остается. Это маленькая иллюстрація, а подробно я буду говорить объ этомъ въ своемъ докладѣ.

М. Н. Дитрихъ. Господинъ оппонентъ говорилъ, что соединеніе изученія старыхъ образцовъ съ творчествомъ художника дастъ въ будущемъ прекрасные результаты. Я говорю тоже о творчествѣ, о соединеніи съ нимъ, но кто же будетъ творцомъ? Тотъ же крестьянинъ, потому что кустарное дѣло есть дѣло крестьянское. Такъ вотъ нужно поднять развитіе крестьянина, дать возможность исполнять точно мотивы старины, пусть онъ творитъ по этимъ старымъ образцамъ и то, что онъ сдѣлаетъ художественно, пусть остается у него, творчество крестьянина должно оставаться при немъ, а навязывать ему творчество художниковъ, не воспитанныхъ въ этой средѣ, которые никогда не могутъ понять творчества крестьянина, никогда не могутъ понять, что нужно для крестьянина, нельзя, потому что крестьянинъ—и творецъ, и исполнитель. Если художникъ дастъ ему мотивъ для исполненія, то получится вещь искусственная, притянутая, что мы часто и видимъ. И всегда съ одного взгляда видно, что это вещь вымученнаго характера, а не навѣянная творчествомъ самого крестьянина.

В. И. Черченко. Я хотѣлъ сказать объ этой коллекціи, которую мы только что видѣли, что это, дѣйствительно, предметы декоративнаго характера. Но вотъ въ Полтавскомъ земствѣ такая посуда становится достояніемъ обихода, принимая утилитарный характеръ, она охотно разбирается крестьянами по рукамъ, а также и мѣстными интеллигентами и оказывается даже, что этой посуды не достаетъ, несмотря на то, что у насъ такое громадное гончарное производство. Несмотря на это, мы не въ состояніи посылать за-границу въ такомъ многочисленномъ количествѣ, какъ это требуется. Вообще же нужно сказать, что старые мастера дѣлали ее болѣе непроницаемой и такая посуда была болѣе доступна для обихода, съ желтой поливой. Дальше скажу, вотъ есть у насъ кустарь Чирвенко, создающій самыя смѣлыя и яркія формы, но и ему нужно примѣняться къ требованіямъ моды. Тутъ уже ничего не подѣлаетъ и художникъ съ подсказкой, тутъ нѣтъ никакой физической возможности сдѣлать что-нибудь не только одному, но будь даже сотни художниковъ съ подсказкой и они ничего не помогутъ. Но во всякомъ случаѣ художники должны оберегать, чтобы не дѣлалось того, что мнѣ пришлось наблюдать, именно въ данномъ случаѣ. Этотъ господинъ гончаръ, примѣняясь къ обстоятельствамъ, работалъ намъ одно, а на рынокъ другое, потому что онъ боится, что на рынкѣ такія вещи не будутъ имѣть сбыта. Священная обязанность художниковъ заключается въ томъ, чтобы оберегать такихъ кустарей-творцовъ отъ такой двойственности. Вотъ этотъ самый кустарь говоритъ намъ, что на базарѣ онъ имѣетъ большій успѣхъ и потому не хочетъ больше привозить намъ свои чудныя вещи. Я думаю, онъ правъ. Мы видимъ, какъ гончаръ привозитъ 50 образцовъ и всѣ разные. Его бы повести въ музей и сказать: «посмотри, что твой прадѣдъ, дѣдъ и отецъ дѣлали, а можетъ быть, и ты самъ»,—онъ сейчасъ же новое и новое сдѣлаетъ. Я думаю, что тутъ непосредственное творчество и, если оно будетъ направляться художникомъ, то самъ онъ превратится въ машину. Онъ самъ пойметъ, чѣмъ можно воспользоваться и понятно, что сумѣетъ примѣнить, напримѣръ, деревянную рѣзьбу, украшающую ярмо. Не думаю, чтобы онъ спинку дивана сдѣлалъ ярмомъ, но онъ воспользуется этимъ ярмомъ, какъ орнаментомъ и создастъ новый интересный орнаментъ, который будетъ достоинъ того народа, откуда онъ былъ взятъ.

В. А. Апухтинъ. Въ послѣднихъ словахъ предыдущаго оратора я вижу уже путь или во всякомъ случаѣ склоненіе къ тому, что я говорилъ. Безусловно творчество художника, какъ я уже это говорилъ, не должно быть отвлечено. Нельзя привезти художника съ Новой Земли, посадить его въ Россію и заставить творить въ Полтавской губерніи! Это совершенно вѣрно! Но сейчасъ господинъ оппонентъ говорилъ, что нужно посмотрѣть на деревянную дугу ярма, надо изучить ее и затѣмъ создать новый орнаментъ. Совершенно вѣрно, я противъ этого ничего не имѣю. Но это творчество современнаго художника. Нужно изучить образецъ...

В. И. Черченко (перебиваетъ). Художника и кустаря вмѣстѣ.

В. А. Апухтинъ. Нужно изучить образецъ, потомъ приступить къ творчеству. Я имѣлъ удовольствіе быть въ Полтавскомъ Земствѣ и видѣть этотъ дивный складъ со всѣми прекрасными образцами. Лучшаго и желать невозможно! Но вмѣстѣ съ тѣмъ я видѣлъ въ этомъ кустарномъ складѣ, какъ художники вотъ съ этихъ образцовъ брали и творили новые мотивы, которые давали для работы кустарямъ. Такъ что, повидимому, говорить легче, чѣмъ дѣлать. Въ концѣ концовъ, приходится изучать дугу телѣги, а потомъ, придя домой, комбинировать буфетъ и давать кустарю для работы. Кромѣ того, съ тѣхъ поръ вотъ уже 3—5 лѣтъ, какъ появился интересъ къ кустарному дѣлу и начали кустарямъ давать образцы; мнѣ часто приходилось слышать, что мотивовъ и образцовъ не хватаетъ. Въ Полтавскомъ Земствѣ былъ такой примѣръ, что изъ вышивокъ, расположенныхъ на ручникахъ, пришлось брать рисунки для издѣлій изъ глины. А это во всякомъ случаѣ очень антихудожественно.

М. Н. Дитрихъ. Ничего подобнаго.

В. А. Апухтинъ. Нѣтъ, не ничего подобнаго! Это—азбучная истина, это—азбука искусства, что каждый матеріалъ имѣетъ свою технику, что онъ творитъ свои мотивы. Каждый, кто изучалъ и изучаетъ произведенія XIII—XIV вѣковъ, знаетъ, что ни на одной старинной вещи разнаго матеріала вы не встрѣтите одного и того же мотива. Вы никогда не встрѣтите одного и того же мотива на дугѣ, гончарномъ издѣліи или на матеріи. Творчество народа было необъятно. Сталкиваясь съ народомъ, два года наблюдая и изучая его творчество, я долженъ сказать, что то, что Вы говорите о народномъ творчествѣ, это было бы такъ желательно, это вселило въ меня такую радость, которая въ тысячу разъ превзошла Вашу, но я долженъ сказать, что народнаго творчества нѣтъ, я долженъ сказать, что новыя вѣянія, новая мода его убила. Меня поняли не такъ, когда я говорилъ о модѣ, я говорилъ о модѣ, какъ о потребности. Такъ вотъ я долженъ сказать, что не только нѣтъ народнаго творчества, но что у народа нѣтъ и вкуса, такъ что какой нибудь медальончикъ съ незабудками,—къ моему сожалѣнію, я не могу показать такой образецъ,—производится 4 милліонами народа, расположеннаго въ Костромской губерніи. Этотъ медальончикъ—нѣчто ужасное, тутъ нѣтъ никакого вкуса, а о творчествѣ не можетъ быть и рѣчи и развить это творчество едва ли можно такимъ простымъ путемъ, который вы указали. Кромѣ того, Главное Управленіе Земледѣлія и Землеустройства открываетъ рядъ школъ и въ этихъ школахъ должны обучаться эти дѣти кустарей и собственно должны обучаться для того, чтобы со временемъ придти на помощь своимъ отцамъ и сыновьямъ. Конечно, необходимо, чтобы преподаваніе рисованія было національно, но, собственно говоря, обучать ихъ здѣсь надо не только тому, чтобы копировать старое, а нужно развивать въ нихъ творчество и это творчество,—я не вѣрю, я совершенно не допускаю мысли, чтобы это творчество у русскаго ребенка, русскаго человѣка, могло дать французскій модернъ. Этого быть не можетъ. Нужно ребенку этому расширить кругозоръ, увеличить его знанія, и вы увидите, что изъ него выйдетъ художникъ въ 10, въ 100 разъ лучше насъ. Онъ будетъ связанъ съ той средой, о которой вы говорите и вмѣстѣ съ тѣмъ между этой средой и имъ не будетъ лежать пропасть, онъ вырастетъ изъ этой среды, его вкусъ и понятія будутъ очень близки. Вы говорите, что художники могутъ внести въ народное творчество не русскія черты, французскія или нѣмецкія, или какія нибудь другія, это невѣрно, мы даемъ русское, но если вы не довѣряете намъ, то довѣрьте самому народу. Вѣдь школа, открытая въ селѣ, имѣетъ какую нибудь несчастную газету и въ 5-ти верстахъ библіотеку съ сочиненіями Заикина и Новинскаго. Понятно, что ребенокъ, воспитанный на этомъ, не можетъ дать французскаго модерна и будетъ творить и дѣлать по своему, а мы будемъ учить его и помогать его творчеству.

М. Н. Дитрихъ. Я только объ этомъ и говорю.

В. А. Апухтинъ. Поэтому ни въ коемъ случаѣ не нужно бояться творчества художниковъ и вѣрить нужно, что народъ сумѣетъ разобраться, а художники сумѣютъ творить то, что, дѣйствительно, народу нужно. Тутъ говорили, будто я въ своихъ словахъ упоминалъ все время одно слово «намъ», «намъ» и «намъ», а «имъ» ничего. Да дѣло въ томъ, что я не вижу разницы между художниками и народомъ. По моему не должно быть разницы «намъ» и «имъ»,—все должно быть для народа! Я говорю «имъ», потому что имѣю основаніе на это, а говорить о томъ, что «имъ» это излишне, потому что это придетъ само собой, нельзя. Я знаю село Красное на Волгѣ, тамъ 4.000 жителей и на нихъ всего, можетъ быть, есть 1.000 десятинъ земли. Конечно, въ этомъ селѣ почти всѣ кустари и мелкіе ремесленники и они ничего сдѣлать не могутъ, они должны дѣлать то, что найдетъ сбытъ. Мода пройдетъ на старыя вещи, а имъ нужно дѣлать такія вещи, которыя бы сейчасъ и пошли, они на это живутъ. Хотите, назовите это компромиссомъ, но нужно современное творчество художниковъ слить съ творчествомъ народа и на почвѣ этого компромисса вырастетъ, можетъ быть, то великое русское искусство, котораго мы всѣ такъ желаемъ. Я вѣрю въ возрожденіе кустарнаго промысла, но возсозданіемъ забытыхъ образцовъ не выйдетъ ничего. Я очень просилъ бы Собраніе, чтобы этотъ тезисъ, выражающій пожеланіе, чтобы народъ работалъ только по старымъ образцамъ, былъ отвергнутъ, чтобы это творчество было связано съ творчествомъ художниковъ и было направлено въ другое русло, если оно тамъ изсякло.

М. Н. Дитрихъ. Вы искажаете смыслъ.

В. А. Апухтинъ. Вы говорите—музеи, музеи,—а я говорю—дайте возможность работать свободно, дайте возможность творить, не превращайте нашихъ художниковъ въ собирателей древностей, въ завѣдующихъ музеями, раздающихъ эти вещи народу. Это двѣ вещи разныя,—собиратели древностей—это одно, они будутъ собирать и хранить всѣ древности, а наше дѣло—свободное дѣло, оставьте его такъ, какъ оно есть.

М. Н. Дитрихъ. Это не такъ. Вы искажаете смыслъ. Я не стою за то, чтобы давать дѣлать только древніе образцы, я не стою на нихъ, я предлагаю ихъ только, какъ базу, на которую надо

опираться, а кто будетъ работать—крестьянинъ или интеллигентъ—это дѣло другое. Я только противъ того, чтобы интеллигентные художники давали народу чуждые ему образцы. Я противъ такого вмѣшательства, такъ какъ это испортитъ наше искусство, нашу кустарную промышленность. Вѣдь такіе примѣры уже бывали. Почему старые предметы красивы и оригинальны? А почему тѣ, въ которые вмѣшались художники, не имѣютъ ни красоты, ни оригинальности? Почему они не дали такихъ образцовъ, которые проникнуты духомъ народа? Почему они не дали такихъ, которые представляютъ изъ себя продолженіе стараго, идутъ съ нимъ въ линію, въ уровень? Почему они дали образцы совершенно новые, чуждые русскому духу. Почему это вышло, я не знаю, но дѣло такъ именно обстоитъ. Что касается меня, то я стою за то, чтобы кустарь творилъ, не копировалъ по старымъ образцамъ, а только по этимъ образцамъ творилъ, а дѣло художника дать образованіе, дать художественное направленіе кустарю. Совершенно вѣрно, что кустарь безъ образованія не можетъ быть, а образованіе кустаря безъ художника немыслимо. Но участіе художника должно быть не индивидуальное, не должно быть вліянія его «я», нужно только, чтобы художникъ далъ понять кустарю, что онъ дѣлаетъ и творитъ, далъ ему образованіе. Вѣдь кустарное искусство тѣмъ и хорошо, что складывается столѣтіями, очищается, проходя черезъ столѣтія, его потому и нельзя сравнить съ созданіемъ одного человѣка, его индивидуальнаго «я». Вѣдь оно тѣмъ и хорошо, что созданное столѣтіями принимаетъ физіономію этихъ столѣтій, физіономію цѣлаго народа, а не одного какого нибудь человѣка, не есть индивидуальное созданіе этого послѣдняго.

В. И. Черченко. Тутъ было сказано о скудости мотивовъ. Это, собственно говоря, недоразумѣніе, потому что образцовъ именно гончарнаго производства и во всѣхъ другихъ отрасляхъ очень много, ихъ неисчерпаемое количество. Мы какъ разъ теперь часто замѣчаемъ, — насколько это удачно или неудачно, я не буду говорить, — что всѣ рѣзчики-художники пользуются орнаментами по дереву, по керамикѣ, переводя ихъ на серебряныя и золотыя вещи. Это обычный пріемъ. Затѣмъ въ защиту народнаго творчества скажу, что не они виноваты, виноваты, можетъ быть, тѣ художники, которые увидѣли рисунокъ на полотенцѣ, понравился онъ имъ и они его навязали кустарю для другой отрасли и, можетъ быть, отчасти пренебрегли гончарнымъ мотивомъ, несмотря на то, что ихъ громадное количество. И въ томъ и состоитъ задача художника, чтобы не отвлекать ихъ отъ этихъ мотивовъ, а развивать и подсказывать имъ способы, которыхъ много, чтобы они не утратили своей сути. Пользоваться ручникомъ, дѣлая какую нибудь эмалированную вещицу—это еще не такая большая бѣда. Что касается того, что народное творчество оторвано отъ обихода, то это невѣрно. Я могу сказать, что въ Полтавской губерніи есть такіе углы, гдѣ росписныя, красивыя деревянныя миски находятся у крестьянъ въ обиходѣ и бабы массами наносили еще эти миски, чтобы ихъ расписывать. Это еще не значитъ, что народное творчество утрачено, если мы о немъ не знаемъ. Мы, дѣйствительно, многаго не знаемъ и объ этомъ слѣдуетъ только пожалѣть. Вмѣстѣ съ тѣмъ я думаю, что если, какъ одни тутъ говорятъ, мода насъ заѣла, то освободиться отъ нея наша святая обязанность.

В. К. Розвадовскій. Меня вначалѣ сильно удивилъ оппонентъ почтенной докладчицы, который говорилъ, что народъ утратилъ творчество, но въ концѣ концовъ онъ сказалъ, что народъ, все-таки, творитъ, и это мнѣ пріятно было слушать. Затѣмъ я хочу сказать нѣсколько словъ въ защиту Министерства Торговли и Промышленности и той задачѣ, которую Министерство преслѣдуетъ. Открывая художественно-промышленныя школы, Министерство не ставитъ задачи привлекать въ эти школы исключительно дѣтей кустарей, туда привлекаются всѣ желающіе и преслѣдуется цѣль—поддержать самобытность въ народѣ, которая существуетъ. Затѣмъ въ этихъ школахъ, напримѣръ керамической, обучаются, главнымъ образомъ, техникѣ керамической, которая въ народѣ утрачена, но не рисунокъ. И вотъ теперь эти художественно-промышленныя школы, оставляя тотъ же рисунокъ, даютъ знаніе техники, которая когда-то была—и забыта. Въ результатѣ получается тотъ же полумѣсяцъ, съ тѣмъ же чуднымъ орнаментомъ и рисункомъ, но, благодаря техническимъ знаніямъ, въ гораздо лучшемъ видѣ, хотя бы уже потому, что глину шлямовали. Теперь, господа, скажу дальше, кто изъ васъ не читалъ прекрасныхъ описаній Гоголя Украйны, навѣянныхъ этимъ народомъ съ его предразсудками и суевѣріями! Кто не читалъ и не восхищался. И развѣ можно ставить преграды художнику? Нѣтъ, ему нужно предоставить свободу, и если онъ идетъ къ кустарю, онъ не можетъ помѣшать творчеству народа, онъ явится только полезнымъ помощникомъ въ кустарномъ дѣлѣ.

В. И. Черченко. Мой оппонентъ совершенно правильно отвѣтилъ, что мы сплошь и рядомъ дѣлаемъ рисунки, когда получаемъ изъ-за-границы, изъ Парижа, напримѣръ, въ нашемъ складѣ тысячные заказы. Въ такихъ случаяхъ мы всегда приходимъ на помощь рисунками. И въ томъ, что мы пользуемся всякими мотивами, я думаю, погрѣшности никакой не будетъ. Это задача трудная и

сложная. Во всякомъ случаѣ, мы знаемъ, объ этомъ много говорятъ, что интересъ у народа къ творчеству пропадаетъ до нѣкоторой степени, вотъ мы и должны итти съ подсказкой. Напримѣръ, мы воспользуемся тѣмъ же орнаментомъ сохи или воза и сдѣлаемъ какую нибудь вещь. Крестьянинъ, у котораго этотъ орнаментъ былъ въ пренебреженіи, когда увидитъ его въ видѣ гостинной или столовой, говоритъ: «какъ это красиво! Откуда вы это взяли?» и приходитъ въ восторгъ. Это можетъ сыграть огромную роль.

В. А. Апухтинъ. Я долженъ сказать, что мы въ концѣ концовъ договорились до одного и того же, и я теперь вижу, что я, собственно, противъ уважаемой докладчицы не возражалъ и мы, собственно, принципіально съ ней совершенно согласны. Слѣдующій оппонентъ говорилъ о рисункахъ, говорилъ, что безъ творчества художникамъ не обойтись, что творчество должно быть создаваемо и воспитываемо по національнымъ образцамъ и т. д. Собственно, противъ этого возражать нельзя и я всѣмъ сердцемъ и душой къ этому присоединяюсь. Но вмѣстѣ съ тѣмъ я считаю редакцію перваго тезиса не соотвѣтствующей тому, что сказано. Я бы предложилъ такую редакцію: необходимо возсозданіе кустарнаго промысла въ тѣхъ областяхъ, въ которыхъ онъ исчезъ въ строго національномъ характерѣ.

М. Н. Дитрихъ. Главнымъ образомъ въ мѣстномъ характерѣ.

В. А. Апухтинъ. Согласенъ, мѣстномъ.

С. И. Сторожевскій. Я думаю, что тутъ выходитъ путаница понятій. Говорятъ о поднятіи промысла въ мѣстномъ характерѣ, а послѣ указываютъ, что народное творчество угасло. Затѣмъ понятіе о творчествѣ народа недостаточно ясно выражено. Я думаю, что здоровое народное творчество, котораго корни таятся глубоко, не можетъ исчезнуть. Если мы возьмемъ образцы русской и персидской керамики, мы увидимъ, что наши мотивы, наши южно-русскіе мотивы тѣ же, что и въ персидской керамикѣ, посуда на Крымскомъ полуостровѣ имѣетъ также тѣ же самые мотивы. Такъ что бояться того, что народное творчество погибнетъ, нельзя. Оно можетъ заглохнуть подъ вліяніемъ тѣхъ или другихъ обстоятельствъ, но погибнуть не можетъ. Поэтому роль художника заключается не въ томъ, чтобы навязывать насильно какіе нибудь новые мотивы, а только въ томъ, чтобы помочь этому временно заглохнувшему творчеству пробиться. Конечно, нельзя навязывать непремѣнно керамическое производство тамъ, гдѣ оно не подходитъ по мѣстнымъ условіямъ, но гдѣ можетъ хорошо развиться другое производство. Но я скажу, что опасаться того, что художники насильно навяжутъ новые мотивы, какой нибудь «стиль модернъ», нечего. Есть здоровое народное творчество, онъ переработаетъ все вторгающееся въ его жизнь и, подъ вліяніемъ русскаго творчества, всякій ампиръ превратитъ въ русскій ампиръ. Извѣстныя черты народныя всегда отразятся и на его работѣ. Поэтому, бояться какихъ нибудь нововведеній нельзя; но оставлять народное творчество на прежней стадіи тоже нельзя. Нужно помочь его творчеству итти дальше. Народъ не можетъ стоять на одной точкѣ, и чтобы вы ни дѣлали, мы будемъ все-таки имѣть новое. Но, опять-таки, повторяю, этого бояться нечего, ибо это все-таки будетъ русское.

М. Н. Дитрихъ. Вы говорите, что народное творчество не можетъ исчезнуть, а я скажу, что въ Ярославской губерніи нѣтъ больше народнаго творчества, оно погибло. Раньше была масса прекрасныхъ деревянныхъ издѣлій, а теперь ничего нѣтъ и даже названія этихъ вещей забыты. Ихъ совершенно нѣтъ. А какія дивныя вещи были!

В. А. Апухтинъ. Можетъ быть, въ резолюціи лучше выпустить «гдѣ имѣются художественные предметы народнаго творчества въ прошломъ», потому что творчество всегда было всюду. Мы не можемъ указать какой-нибудь мѣстности въ Россіи, гдѣ не было художественнаго творчества въ прошломъ.

Въ заключеніе Собраніе единогласно приняло слѣдующія положенія:

1) *необходимо возсозданіе кустарнаго промысла въ тѣхъ губерніяхъ или мѣстностяхъ, гдѣ онъ уже совершенно исчезъ, непремѣнно въ строго мѣстномъ характерѣ;*

2) *богатство народнаго орнамента у кустарей дѣлаетъ излишнимъ и вреднымъ приливъ новыхъ мотивовъ; кустарный трудъ нуждается лишь въ усовершенствованіи техники производства;*

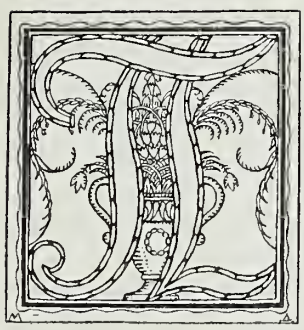
3) *мѣстные музеи должны быть широко открыты для крестьянъ.*

Кромѣ того, принято предложеніе В. И. Черченко: *организовать при складахъ кустарныхъ издѣлій музеи лучшихъ кустарныхъ образцовъ.*

О СТЕПЕНИ ВМѢШАТЕЛЬСТВА ИНТЕЛЛИГЕНТНЫХЪ ХУДОЖНИКОВЪ ВЪ НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО.

Е. Н. ПОЛОВЦОВА.

(Засѣданіе 31 декабря 1911 г.).



редметомъ моего доклада я беру *кружево*. Да не испугаетъ васъ это!

Разсужденія и вопросы, поставленные мною въ этомъ докладѣ, могутъ быть, въ равной степени, отнесены и къ другимъ кустарнымъ производствамъ. Они общи не одному только кружевному.

Я беру *кружево,* какъ примѣръ, и примѣръ изъ той области, въ которой мнѣ легче двигаться, такъ какъ детали этого рода промышленности мнѣ ближе и извѣстнѣе, нежели другія.

Вотъ уже въ теченіе 20-ти лѣтъ *мы* (я говорю о цѣломъ рядѣ лицъ) работаемъ надъ усовершенствованіемъ и техникой русскаго кустарнаго кружева въ Скопинскомъ уѣздѣ, Рязанской губерніи.

Результаты нашей работы налицо.

Мы имѣемъ нѣсколько школъ, прекрасно поставленныхъ, съ умѣлыми и искусными учительницами; плохіе *въ техническомъ* отношеніи образцы мы возобновили, преобразили, воскресили, сохранивъ *характеръ* рисунка не только національно русскій, но, въ большинствѣ случаевъ, и чисто мѣстный; заработокъ кружевницъ значительно повысился, кружево на рынкѣ появилось высшаго качества, и мы получаемъ за него награды у себя и за-границей, словомъ, казалось бы, все идетъ отлично: *поднимается* наша кружевная кустарная промышленность! Если вы обратите вниманіе на нихъ, то вы увидите тотъ путь, которымъ мы этого достигаемъ.

Но развѣ *только* въ этомъ дѣло? Развѣ только дѣло въ томъ, *какъ* поднять нашу художественную промышленность?

Мнѣ кажется, что есть еще и другой *важный* вопросъ: *какъ* поднять общій уровень художественнаго развитія нашего кустаря? Мнѣ скажутъ, что это въ связи: поднимая художественную промышленность, мы поднимаемъ уровень художественнаго развитія кустаря; повысимъ художественные запросы кустаря—мы совершенствуемъ промышленность. Конечно, это въ связи. Но не все-ли равно, съ какого конца начать.

До сихъ поръ мы начинали вездѣ съ одного конца—старались поднимать художественную промышлениость. А, можетъ быть, надо съ другого? Можетъ быть, надо довести нашего кустаря до того *сознанія*, чтобы онъ самъ *понялъ*, что лучше дѣлать хорошее кружево, а не плохое, не потому, что это выгоднѣе, а потому, что это *красивѣе*; можетъ быть, *надо заставить* его *понять*, но не надо заставить *дѣлать* то, что *мы* хотимъ.

Возьмемъ опять нашихъ кружевницъ. Вотъ мы научили ихъ дѣлать золотыя, дорогія кружева по старинным, наилучшимъ образцамъ, но развѣ мы *этимъ* измѣнили ихъ уровень художественнаго пониманія?

Вѣдь мы только превратили ихъ въ машину. Ихъ трудъ, правда, много лучше оплачиваемый, сталъ совсѣмъ уже *подневольнымъ*. Уже не говоря о томъ золотомъ времени, когда онѣ работали охотно, *для себя,* когда творили—это время прошло безвозвратно! Но даже позднѣе, когда онѣ работали на невѣдомый рынокъ, онѣ все еще «выдумывали новые узоры», какъ говорили торговки-скупщицы. А теперь? Въ школахъ и мастерскихъ *мы* даемъ имъ образцы. Онѣ работаютъ «на господъ»! *Исключительно изъ-за заработка.* Работаютъ не то, что хотятъ, а то, что мы хотимъ, мы, руководители, слѣдящіе за *спросомъ* на рынкѣ, мы, старающіеся поднять художественную промышленность.

Всѣмъ извѣстно, что народъ нашъ такъ способенъ, что *научить* его всему можно легко. Вотъ мы и учимъ его.

Какую же страшную отвѣтственность беремъ мы на себя, заставляя нашихъ кружевницъ работать то, что *намъ* нужно. А что нужно *имъ*? Да мы и не спрашиваемъ ихъ. *Мы* лучше знаемъ это. Но такъ ли это, господа?

Я спрашиваю васъ и себя, дѣйствительно ли *мы* лучше знаемъ, нежели онѣ?..

Вотъ для того, чтобы на эти-то мучительные вопросы получить хотя бы приблизительные отвѣты, я беру на себя смѣлость просить у васъ нѣкоторой доли вниманія къ нашему *кружеву*.

Къ сожалѣнію, для точной картины условій, при которыхъ идетъ созидательный процессъ развитія промысла, мнѣ неизбѣжно придется утрудить ваше благосклонное вниманіе нѣкоторыми, можетъ быть и скучными, деталями.

Городъ *Михайловъ*, Рязанской губерніи издавна славился своимъ кружевнымъ производствомъ. По сохранившимся и дошедшимъ до насъ свѣдѣніямъ, можно почти съ увѣренностью сказать, что въ далекія времена Михайловъ, съ близлежащими къ нему селеніями, составлялъ одинъ изъ значительныхъ центровъ кружевного производства всей Рязанской губерніи. Такъ, еще въ 1880 г., по свѣдѣніямъ С. А. Давыдовой, Михайловскій уѣздъ стоялъ *на первомъ мѣстѣ* среди двухъ другихъ центровъ (Скопина и Рязани) кружевного производства всей губерніи.

Но съ тѣхъ поръ, за 30 съ лишкомъ лѣтъ, картина сильно измѣнилась. Во-первыхъ, Михайловскій уѣздъ уступилъ мѣсто Скопинскому, гдѣ кружевной промыселъ растетъ, какъ въ качественномъ, такъ и въ количественномъ отношеніи, благодаря существующимъ тамъ школамъ кружевницъ и мастерскимъ. И во-вторыхъ, общій подъемъ кружевного промысла въ Скопинскомъ уѣздѣ, какъ сосѣднемъ съ Михайловскимъ, не могъ не отозваться и на этомъ послѣднемъ, о чемъ на самомъ дѣлѣ и говорятъ намъ цифры. По свѣдѣніямъ, относящимся къ 1880 г., число кружевницъ Михайловскаго уѣзда равнялось 3.775, по свѣдѣніямъ же, полученнымъ мною въ августѣ 1910 г., въ Михайловской уѣздной Управѣ, число это уже въ 1896 г. перешло въ 7.000, а въ настоящее время несомнѣнно еще больше, благодаря проведенію желѣзной дороги, соединяющей городъ Михайловъ съ Москвою на разстояніи 198-ми верстъ, а съ другой стороны съ югомъ Россіи, куда преимущественно идетъ сбытъ Михайловскаго кружева.

Всегда-ли въ былыя времена Михайловъ занималъ первенствующее мѣсто среди другихъ центровъ кружевного промысла Рязанской губерніи—неизвѣстно. И врядъ-ли можно было бы на этотъ вопросъ отвѣтить, если даже относительно самаго возникновенія города указанія противорѣчивы. Гдѣ началось кружевное производство, въ какомъ именно уѣздѣ Рязанской губерніи—все это вопросы, пока покрытые для насъ непроницаемой тьмой, въ виду скудости свѣдѣній въ этомъ направленіи. По сохранившимся остаткамъ кружевныхъ образцовъ, одно только можно сказать съ нѣкоторою увѣренностью, что промыселъ этотъ въ прежнія времена (XVIII в.) въ Михайловскомъ уѣздѣ, вѣроятно, стоялъ на довольно высокомъ уровнѣ развитія. С. А. Давыдова, впервые освѣтившая это производство съ исторической точки зрѣнія, сообщила въ 1880 году о существовавшихъ когда-то въ Михайловскомъ уѣздѣ *четырехъ* различныхъ типахъ кружевъ: «одно изъ нихъ, говоритъ она, «сколочное—нѣмецкое», другое «сколочное—рязанское», третье—безъ сколковъ «крестьянское», извѣстное подъ названіемъ «Михайловскаго», и, наконецъ, четвертое, не имѣющее особаго названія и никогда не составлявшее предмета промысла и торговли, кружево тоже «крестьянское».

Изъ этихъ 4-хъ типовъ С. А. Давыдова застала и видѣла въ работѣ *два* типа кружева, второй и третій, причемъ производство второго типа уже въ то время замѣтно угасало. Такъ, во всемъ городѣ не нашлось тогда болѣе 5—6 мастерицъ, умѣвшихъ плести сколочное рязанское кружево, да и тѣ оказались уже не молодыми. «Повидимому, говоритъ она, молодое поколѣніе тонкому, рязанскому манеру болѣе не обучается».

Посѣтивъ Михайловъ въ августѣ 1910 г., я долго, но совершенно напрасно, искала какихъ либо слѣдовъ, существовавшаго еще такъ недавно, плетенія кружева «сколочнаго—рязанскаго». Кое-кто изъ кружевницъ еще помнилъ, что бабушки плели какое-то другое кружево, но образцовъ этого исчезнувшаго изъ Михайлова типа кружева мнѣ не удалось достать. Ни въ городѣ, ни въ близлежащихъ селеніяхъ не оказалось ни одной плетеи, которая не только не понимала, о какомъ родѣ кружева я спрашиваю, но и не интересовалась нисколько моими вопросами. Всюду показывали и плели *только третій типъ* кружева, который въ настоящее время занялъ всѣ права гражданства и извѣстенъ въ торговлѣ подъ именемъ «михайловскаго кружева».

Въ 1880 г. плетеніемъ кружева занимались крестьянки 14-ти селеній (см. «Русское кружево и русскія кружевницы» С. А. Давыдовой). Число кружевницъ было 2.780. Въ настоящее время въ Михайловской Земской Управѣ мнѣ былъ данъ списокъ всѣхъ селеній уѣзда, гдѣ крестьянки занимаются плетеніемъ кружева. По этому списку выходитъ, что съ 1880 года, т.-е. за 30 лѣтъ, число таковыхъ селеній увеличилось *вдвое*, число же кружевницъ (до 1896 г.) возросло *втрое*—по свѣдѣніямъ Управы болѣе 7.000 человѣкъ, въ настоящее же время, вѣроятно, превышаетъ 10.000.

Кружево, извѣстное въ торговлѣ подъ названіемъ «михайловскаго», плетется чрезвычайно своеобразно. Главное отличіе его отъ всѣхъ другихъ типовъ плетенія состоитъ въ томъ, что оно

плетется *безъ сколка*, совершенно свободно, хотя такъ же на подушкѣ, какъ и другое русское кружево.

«Сколокъ», какъ извѣстно, есть тотъ проткнутый булавками рисунокъ будущаго кружева, по которому плетея воспроизводитъ самое кружево, закрѣпляя его переплетающіяся нити на подушкѣ, посредствомъ булавокъ.

Такимъ образомъ, сколокъ—это та *схема,* которая опредѣляетъ сущность будущаго кружева; это есть тотъ *способъ,* который даетъ возможность *не забыть* рисунка, та графическая *запись,* благодаря которой кружевница можетъ, если и не совсѣмъ точно, то все же до нѣкоторой степени возстановить забытый узоръ. Для *полнаго* возстановленія необходимъ, кромѣ сколка, еще и образецъ даннаго кружева. Безъ того и другого ни одна плетея не можетъ сработать *въ точности* кружева, котораго она никогда не видѣла, какъ бы подробно ей объ немъ ни разсказывали. Слѣдовательно, *сколокъ представляетъ извѣстнаго рода своеобразную письменность, грамоту,* посредствомъ которой опредѣленный типъ кружева сохраняется какъ бы записаннымъ, передается отъ однѣхъ къ другимъ и воспроизводится. Оттого-то плетеи такъ дорожатъ своими сколками и нерѣдко передаютъ ихъ изъ одного поколѣнія въ другое.

Итакъ, кружево *сколочное* есть образецъ народнаго творчества *записаннаго,* т. е. увѣковѣченнаго своеобразной формой записи.

Кружево же *безсколочное*—это какъ бы *словесное, устное преданіе,* исчезающее вмѣстѣ съ тѣми послѣдними людьми, которымъ оно извѣстно.

Такое безсколочное кружево можно *сравнить* съ еще незаписанной *народной пѣсней:* оно существуетъ «пока», но всегда рискуетъ безвозвратно исчезнуть съ лица земли при неблагопріятныхъ условіяхъ.

«Заплести, нешто, тебѣ бубенцы?» спрашиваетъ меня плетея. И это звучитъ вродѣ того, какъ если бы она спросила: «спѣть, нешто, трансваль, звѣзда моя»?

Какъ исчезаетъ пѣсня? Да такъ, просто. Перестаютъ ее пѣть, малу по малу она «не въ модѣ», ну и исчезаетъ. Такъ и съ безсколочнымъ кружевомъ.

— Почему ты больше не плетешь отмѣтнаго кружева?—спросила я кружевницу.

— Да такъ, люди не плетутъ, ну и я не плету.

И въ пѣснѣ, и въ кружевѣ, въ *созданіи* того и другого, дѣло дѣлается само, свободно и просто, какъ Богъ на душу положитъ.

Исчезновеніе цѣлыхъ трехъ типовъ въ одной и той же мѣстности и сохраненіе одного четвертаго—*безсколочнаго*—самаго труднаго по техникѣ и самаго неустойчиваго по формѣ должно бы стать предметомъ особаго изслѣдованія, такъ какъ оно наводитъ на любопытныя размышленія.

Если стараться объяснить наличное существованіе безсколочнаго кружева силой, заключающейся въ народномъ предапіи, въ заложенной въ самомъ преданіи устойчивости, то почему же такое огромное количество другихъ формъ народнаго преданія, державшихся долго и твердо, исчезаетъ безвозвратно?

Если, съ другой стороны, принять во вниманіе упадокъ крестьянскаго благосостоянія, столь ярко сказавшагося за послѣдніе 25—30 лѣтъ, то и тутъ мы наталкиваемся на неразрѣшимые вопросы. Извѣстно, что во многихъ случаяхъ матеріальныя и экономическія условія способствовали вымиранію промысла. Для сколочнаго кружева нужны бо̀льшія затраты, нежели для безсколочнаго, а для разоренной кружевницы каждая копѣйка—разсчетъ.

Интересно прослѣдить, что въ сосѣднемъ съ Михайловскимъ уѣздомъ,—Скопинскомъ,—гдѣ экономическія условія играли роль одинаковыхъ факторовъ въ развитіи кружевного промысла, явился замѣтный подъемъ въ производствѣ именно сколочнаго кружева еще задолго (съ 1876 г.) до появленія тамъ школъ, безспорно вліяющихъ на распространеніе производства.

Очевидно, всѣ эти и подобные имъ вопросы, подлежатъ разработкѣ и классификаціи по соотвѣтственнымъ, опредѣленнымъ *законамъ,* намъ мало извѣстнымъ, но несомнѣнно относящимся къ изслѣдованіямъ въ области философіи искусства вообще и народнаго творчества въ частности.

Оставляя эти интересные вопросы на разсмотрѣніе спеціалистовъ, укажу на нѣсколько реальныхъ фактовъ, касающихся разбираемаго здѣсь вопроса.

Во-первыхъ, какъ уже было сказано выше, производство безсколочнаго кружева въ Михайловскомъ уѣздѣ не только существуетъ, какъ промыселъ, но въ настоящій моментъ растетъ и ширится въ количественномъ отношеніи, оставаясь по качеству довольно грубымъ. Количество кружевницъ перешло уже за 10.000.

Во-вторыхъ, михайловскія кружевницы никакого другого кружева, кромѣ своего, не признаютъ и не желаютъ признавать. Еще въ 1880 г. С. А. Давыдова писала: «Никакія «новинки» среди михай-

ловскихъ кружевницъ не прививаются. Вліянія эти «новшки» на измѣненіе узора собственно михайловскаго кружева, до сихъ поръ по крайней мѣрѣ, не имѣли». То же наблюдается и сейчасъ. Во время моихъ послѣднихъ бесѣдъ съ кружевницами мнѣ также бросились въ глаза ихъ полная отчужденность отъ другихъ кружевныхъ центровъ и какая-то прочная, какъ мнѣ показалось, кастовая сплоченность въ одномъ, общемъ для всѣхъ своихъ, производствѣ безсколочнаго кружева. Въ поясненіе такого ревниваго охраненія кружевницами, а въ особенности скупщицами-торговками, своего мастерства отъ чужого, посторонняго взора, я позволю себѣ привести нѣкоторыя детали моего знакомства съ михайловскими плетеями.

Въ августѣ 1910 г., захвативъ съ собою одну изъ учительницъ-кружевницъ, я поѣхала въ Михайловъ. Къ сожалѣнію, время для нашихъ изслѣдованій оказалось далеко не спокойнымъ. Въ Михайловѣ, равно какъ и во всемъ уѣздѣ, появилась холера. Настроеніе населенія было возбужденное. Торговки и скупщицы, забравшія кружевницъ въ свои руки, всегда и безъ того готовыя каждому постороннему лицу, поднимающему край завѣсы, закрывающей отъ любопытнаго взора тайны ихъ царства, класть палки въ колеса, на этотъ разъ также поусердствовали, умѣло использовали для себя тревожное настроеніе населенія. Не успѣли мы еще выѣхать изъ города въ слободу, какъ уже впереди насъ онѣ постарались распустить слухъ о томъ знаменательномъ происшествіи, что пріѣхали «зубастовщицы». Много труда стоило намъ уговорить одну изъ кружевницъ за плату показать свое искусство. Недовѣріе къ намъ поджигалось торговками.

— «Стало быть, ты это «отъ скуки»? А мы думали вы зубастовщицы какія пріѣхали! Нешто всѣмъ и вѣрить?! Намедни торговки сказывали, работу отъ насъ хотятъ отбивать!» Учительница осталась снимать рисунки. Тѣмъ временемъ на нее была устроена настоящая облава. Агитаторши старались доказать любопытной толпѣ, что это, молъ, совсѣмъ «не барыни», а фельдшерицы, пріѣхавшія записывать бабъ на холеру, что они не нуждаются въ «дохторяхъ», что необходимо немедленно пригласить мужиковъ и выпроводить непрошенныхъ гостей и т. д. Въ другомъ селеніи (Стрѣлецкіе выселки) учительница подверглась еще болѣе грубому обращенію. «Бабы! не давайте обращиковъ! Это зубастовщицы!» Неизвѣстно, чѣмъ бы все это окончилось, если бы не находчивость учительницы, заявившей о томъ, что она пріѣхала сдѣлать большой заказъ, и откупившейся задаткомъ.

Какъ-то не вѣрилось, что все это могло произойти почти-что подъ Москвою, въ XX вѣкѣ. Какіе-то средніе вѣка!!

Куда сбывается михайловское кружево?

По собраннымъ мною свѣдѣніямъ оказалось, что ярко-пестрое, грубое, плотное, похожее на тесьму, кружево идетъ въ огромномъ количествѣ въ Воронежскую и Тамбовскую губерніи съ ихъ уѣздами, *по селамъ и деревнямъ*, то-есть для народнаго, крестьянскаго употребленія. Затѣмъ въ губерніи малороссійскія *съ тою же цѣлью* и, наконецъ, въ Одессу для вывоза на Востокъ, въ Персію и Константинополь. Такимъ образомъ, михайловское кружево предназначается не «господамъ», подлаживается не къ ихъ вкусу, а главнымъ образомъ для крестьянскаго употребленія. Этотъ фактъ чрезвычайно интересенъ для нашихъ дальнѣйшихъ соображеній.

Способъ плетенія кружева безъ сколка съ впду отличается необыкновенной простотой, какъ всякое геніальное изобрѣтеніе. Остается только поражаться той быстротѣ и легкости въ работѣ, съ какою михайловскія кружевницы «зачинаютъ» свое кружево, не задумываясь впередъ ни на минуту надъ тѣмъ, что сейчасъ выйдетъ изъ-подъ ихъ рукъ. На самомъ же дѣлѣ, работа совсѣмъ не такъ легка. Во-первыхъ, рука плетеи должна быть очень опытная, умѣлая, чтобы не съѣхать въ сторону, и чтобы кружево по краямъ было ровное, по одной линіи, а не «вавилонами», какъ смѣются сами кружевницы надъ плохой работой. Во-вторыхъ, самый способъ переплетенія нитей, основанный на экономномъ разсчетѣ булавокъ, настолько оригинально простъ, что, не увидѣвши его на мѣстѣ, очень трудно догадаться, какъ и въ какомъ порядкѣ перевиваются нити. Этимъ только и объясняется тотъ фактъ, что михайловскій способъ плетенія очень мало извѣстенъ.

Наши учительницы, подготовляемыя въ Маріинской школѣ кружевницъ, весьма искусныя въ своемъ мастерствѣ, чрезвычайно легко и ловко переснимающія всякое иностранное кружево (бельгійское, французское, итальянское), для воспроизведенія михайловскаго способа, должны сперва наглядно познакомиться съ пріемами михайловскихъ кружевницъ. Само собой разумѣется, что работа ихъ (тѣмъ не менѣе) въ качественномъ отношеніи значительно выше. На развѣшенныхъ здѣсь двухъ таблицахъ можно видѣть: въ верхнемъ, горизонтальномъ ряду образцы кустарнаго михайловскаго кружева, въ нижнемъ—снятыя съ нихъ копіи, сдѣланныя опытной кружевницей-учительницей. Этотъ второй рядъ сработанъ болѣе облагороженнымъ способомъ, въ смыслѣ матеріала и орудій производства (въ данномъ случаѣ—булавокъ). Здѣсь можно видѣть, что, сохраняя въ полной неприкосновен-

ности какъ характеръ, такъ и способъ плетенія, и измѣнивъ только матеріалъ и отчасти цвѣта, можно получить цѣлый рядъ чудесныхъ образцовъ кружевъ, могущихъ удовлетворить самый тонкій изящный вкусъ. Сработанное такимъ образомъ кружево это, несомнѣнно, найдетъ сбытъ среди привилегированнаго сословія, въ противовѣсъ грубому михайловскому, распространенному среди низшаго сословія. Оно, конечно, будетъ дороже и, можетъ быть, даже дастъ лучшій заработокъ. Но нужно-ли все это?

Нужно-ли михайловскихъ кружевницъ научить дѣлать *лучшее* кружево, нужное и пригодное для насъ, а не для нихъ? Требуетъ ли этотъ промыселъ усовершенствованія въ нашемъ смыслѣ слова? Поскольку важно придти на помощь михайловскимъ кружевницамъ? Нужна ли имъ помощь въ художественномъ отношеніи? Или только въ смыслѣ облегченія матеріальнаго положенія, связаннаго со сбытомъ?

Мы видѣли, что въ настоящее время производство кружевъ въ Михайловскомъ уѣздѣ находится въ полной своей неприкосновенности. Нѣтъ ни школъ, ни мастерскихъ, нѣтъ *никакого* интеллигентнаго вмѣшательства въ существующій промыселъ. Кромѣ торговокъ, никто не приходитъ въ соприкосновеніе съ кружевницами. Всѣ ихъ издѣлія поступаютъ въ руки торговокъ изъ мѣстныхъ мѣщанокъ и крестьянокъ, покупаются опять такими крестьянками, мѣщанками и другими лицами низшихъ сословій. Такимъ образомъ промыселъ этотъ въ полномъ смыслѣ слова *народный*. Работа исполняется народомъ, при этомъ для себя, а не для «господъ», для удовлетворенія художественнаго спроса самого народа. Что потребность эта нужна, что она удовлетворяется, что нужны именно михайловскія кружева—доказываетъ постоянно возрастающій на нихъ спросъ, а вмѣстѣ съ этимъ и увеличивающееся количество кружевницъ. Факты эти служатъ неоспоримымъ доказательствомъ той потребности въ художественномъ отношеніи, которая заложена въ русскомъ человѣкѣ. При всей бѣдности нашего крестьянства, можетъ существовать такой промыселъ, какъ кружевной Михайловскаго уѣзда! Промыселъ, который развивается *самъ изъ себя*, безъ какой либо поддержки частной, земской, государственной! Промыселъ, предметомъ коего является *украшеніе*, вызванное художественною потребностью самого народа! Искусство для искусства!

И вотъ, здѣсь возникаютъ для насъ, дѣятелей по кустарной промышленности, вопросы чрезвычайной важности,—вопросы, для правильнаго рѣшенія которыхъ необходима совмѣстная работа художниковъ, вдумчиво относящихся къ вопросамъ *народнаго творчества*, и практическихъ дѣятелей на благо кустарей. Вопросы эти, мнѣ кажется, одного характера съ вопросами, возникающими при выборѣ формы той помощи, какую могутъ и должны оказывать кустарямъ-иконописцамъ наши интеллигентные художники. И тамъ, и тутъ къ рѣшенію этихъ вопросовъ слѣдуетъ подходить въ высшей степени осторожно.

Позволю себѣ напомнить о томъ, что говоритъ знатокъ исторіи иконописи—В. И. Успенскій: «Изображая священныя событія и лица по традиціонному, вѣками сложившемуся представленію народному, иконникъ является выразителемъ народной мысли, а не личнаго индивидуальнаго настроенія. Такимъ образомъ иконопись—созданіе творчества болѣе народнаго, нежели личнаго, индивидуальнаго. Подобно всѣмъ произведеніямъ народнаго творчества, иконопись дѣтски-проста и стихійно-величественна. Иконопись можно сравнить съ былевымъ эпосомъ» и т. д.

Не считая себя компетентной при рѣшеніи вопросовъ, касающихся нашихъ кустарей-иконописцевъ, я привела здѣсь мнѣніе спеціалистовъ, имѣя въ виду упомянуть объ одномъ важномъ факторѣ, имѣющемъ значеніе въ общихъ упомянутыхъ народныхъ производствахъ. Какъ извѣстно, главные центры производства нашихъ народныхъ иконъ въ Суздальскомъ уѣздѣ чрезвычайно отдалены отъ культурныхъ очаговъ, сообщеніе съ ними трудное, а въ извѣстное время года почти невозможное, слѣдовательно отчужденность кустарей отъ остального міра поддерживается безпрерывно. Какъ я уже сказала, торговки-кружевницы ревниво охраняютъ своихъ мастерицъ отъ запоса какихъ либо новшествъ. Онѣ держатъ кружевницъ въ полномъ убѣжденіи, что лучше ихъ михайловскаго плетенія другого нѣтъ, и составляютъ всѣ вмѣстѣ какъ бы тѣсное кольцо, плотно охватывающее мастерицъ и препятствующее сношенію съ остальными кружевными центрами.

Не есть ли подобная отчужденность кустарей *залогъ* ихъ остающейся самобытности? Не благодаря ли именно такой замкнутости кустарей отъ посторонняго вмѣшательства, мы можемъ наблюдать у себя на родинѣ процессъ народнаго творчества въ то время, когда на Западѣ уже давно кустарь подлежитъ опекѣ со стороны интеллигентнаго надзора художника?

Несомнѣнно, наши школы, показательныя мастерскія и прочія заботы о кустаряхъ возникаютъ для процвѣтанія кустарныхъ производствъ. Цѣлью большинства существующихъ подобныхъ учрежденій является возстановленіе забытаго народнаго производства, т. е. того, которое давно когда-то стояло

на извѣстной высотѣ, а сейчасъ упало. Таковы наши школы кружевницъ. Но возстановить старину, *вернуть* то, что прежде было общимъ достояніемъ, предметомъ удивленія и соревнованія, а теперь утрачено крестьянствомъ, вслѣдствіе измѣнившихся матеріальныхъ и экономическихъ условій—*это одно*. Другое дѣло взять изъ рукъ народа *его* достояніе, собственное, и передѣлать его по своему, на интеллигентный ладъ. Не взяли-ли мы уже и безъ того слишкомъ много и не возвратили-ли мы назадъ поразительно мало.

Вѣдь переработавъ черезъ посредство школы михайловское кружево въ такое, которое нужно намъ, интеллигентному покупателю, развѣ не обидимъ мы всѣхъ Акулинъ и Марѳъ, также желающихъ носить кружево на своей одеждѣ? Посмотрите на нашихъ кружевницъ, хотя бы, напримѣръ, рязанскихъ. Какая нибудь Ѳекла, изъ подъ пальцевъ которой выходитъ умопомрачительное по красотѣ кружево, за которое намъ даютъ на иностранныхъ и своихъ выставкахъ высшія награды, а продается оно по 10 руб. за аршинъ, эта самая Ѳекла, на которую если Вы посмотрите не за работой, то вамъ и въ голову не придетъ, что она такая удивительная мастерица,—въ праздничный день одѣваетъ одежду, украшенную *грошевымъ, машиннымъ* кружевомъ, зато доступнымъ ей по цѣнѣ.

Типъ михайловскаго кружева служитъ яркимъ доказательствомъ того, что народное творчество еще и теперь можетъ у насъ развиться *само* изъ себя и *для* себя.

Никто не знаетъ, когда это производство возникло, при какихъ обстоятельствахъ, какъ развивалось. Никто не знаетъ, во что оно превратится, если останется предоставленнымъ само себѣ. Кто знаетъ, что можетъ получиться со временемъ изъ михайловскаго безсколочнаго кружева? Одно изъ двухъ: или, предоставленное собственной судьбѣ, оно заглохнетъ, умретъ, какъ вымерли многіе другіе типы кружева, или, наоборотъ, будетъ дальше развиваться, чуждаясь всякаго вмѣшательства съ нашей стороны. Тѣ грубости, которыми осыпали насъ михайловскія кружевницы, не есть ли это проявленіе инстинктивнаго чувства самосохраненія, самозащиты?

Что же можемъ сдѣлать мы для процвѣтанія михайловскаго производства кружева? Мнѣ кажется, однимъ изъ отвѣтовъ могъ бы быть такой: *освободить* кружевницъ отъ матеріальной зависимости, въ которой ихъ держатъ скупщицы, предоставить *свободно* проявлять свое творчество, а главное, не отнимать отъ нихъ то, что онѣ считаютъ для себя важнымъ, нужнымъ.

Въ заключеніе, обращаюсь къ присутствующимъ съ вопросами, которые, повторяю, являются для насъ чрезвычайно важными:

1) Желательно-ли въ нѣкоторыхъ случаяхъ полное невмѣшательство развитаго художественнаго вкуса въ существующія формы народнаго творчества вообще и въ частности по отношенію къ михайловскому кружеву?

2) Или, наоборотъ, вмѣшательство интеллигентнаго художника необходимо для наилучшаго его развитія?

3) Если оно желательно и необходимо, то въ какой степени?

4) Если не желательно, то почему?

Докладъ Е. Н. Половцовой былъ прослушанъ Собраніемъ съ большимъ интересомъ и возбудилъ оживленный обмѣнъ мнѣній между *Д. М. Щербаковскимъ, С. Г. Недлеромъ, Я. В. Гурецкимъ, В. А. Апухтинымъ, В. И. Черченко, С. С. Голоушевымъ, Предсѣдателемъ Отдѣла, П. П. Марсеру, З. Н. Алафузовой, А. Г. Доливо-Добровольской, М. Н. Ширшовой и докладчицей, Е. Н. Половцовой.*

Д. М. Щербаковскій. Въ этомъ докладѣ, какъ и въ цѣломъ рядѣ другихъ по кустарному производству, авторы подходятъ къ очень важному вопросу, а именно: о народномъ искусствѣ. Къ сожалѣнію, на Съѣздѣ нѣтъ спеціальной секціи по этому вопросу, а потому обсуждать его приходится не въ полномъ объемѣ. Говоря о народномъ искусствѣ, мы говоримъ о такомъ явленіи, гдѣ есть ярко выраженный народный стиль и, такъ сказать, своеобразная народная логика; мы видимъ тутъ особую народную призму, которая по своему преломляетъ окружающіе предметы. Основной сутью даннаго доклада является, именно, вопросъ о томъ, какъ и въ какой мѣрѣ и вообще слѣдуетъ ли вмѣшиваться интеллигентнымъ художникамъ въ народное искусство. На это можно отвѣтить, что, несомнѣнно, въ нѣкоторыхъ случаяхъ имъ нужно вмѣшиваться. Когда мы говоримъ о художественности и техникѣ производства, то тутъ не можетъ быть и рѣчи о вмѣшательствѣ, но когда является вопросъ о сбытѣ кустарныхъ предметовъ, объ устраненіи скупщиковъ, тогда, конечно, художникамъ слѣдуетъ вмѣшаться. Что же касается пункта, когда художникъ долженъ помогать съ художественной стороны, въ отысканіи орнаментовъ, то здѣсь нужно быть очень осторожнымъ. По поводу одного изъ докладовъ здѣсь говорили, что помощь художниковъ необходима и что они должны быть въ этой помощи совершенно свободны, причемъ они сами должны выростать на національной почвѣ, и въ этомъ смыслѣ

помогать народному творчеству, но затѣмъ они должны быть совершенно свободны. Я боюсь, что совершенно свободными они едва-ли могутъ быть, едва-ли даже должны быть, чтобы создать предметъ стильный. А когда говорятъ о кустарномъ производствѣ, объ искусствѣ великаго русскаго народа, то въ такомъ случаѣ художникъ долженъ, дѣйствительно, отрѣшиться отъ своей личной логики, отъ своей личной художественной призмы и долженъ сумѣть написать орнаментъ только съ точки зрѣнія народа, уловивъ его орнаментную логику. Такимъ образомъ художникъ, не только изучившій орнаментъ, но и ознакомившійся съ народной логикой, можетъ, дѣйствительно, съ пользой помочь этому дѣлу.

С. Г. Недлеръ. Изученіе народной логики—это, такъ сказать, довольно общая фраза. Если мы подойдемъ въ частности къ русскому орнаменту, то увидимъ, что, собственно, русскаго орнамента почти не существуетъ, а всѣ они изъ Азіи. Мотивы русскаго орнамента, собственно, азіатскіе и этихъ мотивовъ немного. Поэтому понять логику—это значитъ изучить эти мотивы и повторить ихъ, если же внести новые мотивы и изъ этого сдѣлать орнаментъ, то народнаго орнамента не получимъ. Русскій орнаментъ у насъ существуетъ уже два вѣка и съ тѣхъ поръ онъ уже выродился, а то, что дѣлается въ настоящее время въ школахъ, это только повтореніе выродившихся формъ древне-русскаго орнамента. Поэтому выраженіе «уловивъ народную логику»—непонятно. Нужно объяснить точно, что это значитъ.

Д. М. Щербаковскій. Для поясненія я позволю себѣ привести примѣръ. Составьте какую нибудь фразу и заставьте нѣмца, француза, армянина произнести ее; каждый будетъ говорить фразу по русски, но у каждаго будетъ свой акцентъ. Такой акцентъ есть и въ орнаментѣ. Если вы заставите великоросса и малоросса вышивать на полотенцѣ животное или цвѣтокъ, то конечно, и тотъ и другой станутъ вышивать животное или цвѣтокъ, но каждый изъ нихъ дастъ опредѣленный характеръ этому цвѣтку или животному, характеръ, подсказанный личнымъ народнымъ вкусомъ. Вотъ то, что я понимаю подъ народной логикой.

Я. В. Гурецкій. Я хотѣлъ задать такой вопросъ: кто построилъ церковь Василія Блаженнаго въ Москвѣ? Ее построплъ итальянецъ, а, кажется, это лучшій изъ существующихъ образцовъ русскаго искусства [1]).

В. А. Апухтинъ. Въ этомъ докладѣ, который мы только что выслушали, затронуто очень много интересныхъ и серьезныхъ вопросовъ, которые затрагивались и прошлыми докладами, такъ, напримѣръ, вопросъ о скупщикахъ, объ экономическихъ условіяхъ, которыя вліяютъ на нужды кустарнаго промысла и т. д. Къ этому докладу, собственно говоря, намъ едва-ли нужно что либо прибавлять, потому что пожеланія, выраженныя въ предыдущемъ докладѣ по этимъ вопросамъ—уже приняты СъѢздомъ. Въ этомъ докладѣ я услышалъ только то, что меня самого часто мучаетъ, это о сомнѣніяхъ художниковъ, работающихъ на этомъ поприщѣ кустарнаго производства. Въ предыдущемъ докладѣ возникли вопросы: что дѣлать художнику? какъ учить? что поддерживать? какъ бы не внести чего-то новаго, что народу чуждо? Я тогда же напомнилъ, что эти опасенія неосновательны, потому что художникъ русскій, воспитанный на русскомъ искусствѣ, ничего новаго не внесетъ. Но я думаю, что здѣсь все время игнорировался одинъ чрезвычайно важный вопросъ—это о художественныхъ школахъ. Наблюдая постоянно кустарное дѣло въ губерніи, я прихожу къ заключенію что милліонная армія художниковъ не въ состояніи будетъ удовлетворить всѣхъ потребностей, которыя явятся у крестьянъ въ новыхъ рисункахъ и новыхъ мотивахъ, что художники въ этомъ отношеніи окажутся безпомощными, а достигнуть этого возможно другимъ путемъ, нужно только дать народу художественное образованіе, т. е. пробудить въ немъ то творчество, которое, какъ будто, умерло. Такимъ образомъ, ему не нужно будетъ ни той милліонной арміи художниковъ, ни копированія старыхъ образцовъ,—нужны только художественныя школы. Мнѣ кажется, что самая цѣлесообразная мѣра, это покрыть Россію сѣтью районныхъ художественныхъ школъ, хотя бы даже по одной на губернію и, вмѣстѣ съ тѣмъ, привлечь къ работѣ, какъ это было уже сказано, общественныхъ дѣятелей, художниковъ, которые работаютъ въ земствѣ. Если будутъ школы и не будетъ организаціи, которыя будутъ сбывать произведенія этихъ кустарей, или, если будутъ художники, которые не будутъ бороться со скупщиками, то такая односторонняя работа, вѣроятно, не принесетъ пользы, потому что пока скупщики будутъ у насъ диктаторами модъ и вкусовъ, пока крестьяне не обучатся художественной техникѣ, пока мы—художники—не поможемъ имъ вспомнить то, что забыто, до тѣхъ поръ художественная промышленность не будетъ двигаться впередъ. Такимъ образомъ, вполнѣ присоединяясь къ тому, что нужно

[1]) Примѣчаніе редакціи. Церковь Василія Блаженнаго въ Москвѣ построена русскими зодчими Бармой и Постникомъ.

сдѣлать земскую организацію, склады, чтобы помочь крестьянамъ сбывать издѣлія ихъ производства и освободиться отъ скупщиковъ, всѣми возможными средствами идти навстрѣчу освобожденію ихъ отъ экономической необезпеченности, я нахожу, что нужно начать съ развитія подростающаго поколѣнія, открывъ рядъ возможно большаго количества художественныхъ учебныхъ мастерскихъ или школъ, разработка которыхъ должна принадлежать спеціалистамъ-художникамъ, работающимъ на кустарномъ поприщѣ. Если вы имъ довѣрите обученіе или помощь подростающему поколѣнію, то довѣрьте имъ вполнѣ, оставьте ихъ совершенно свободными, не диктуя имъ никакихъ законовъ и условій, и вы увидите, что они оправдаютъ ваши надежды, ожиданія и пожеланія и, дѣйствительно, помогутъ вырости новому поколѣнію такими творцами, какими были ихъ отцы и дѣды.

С. Г. Недлеръ. Въ настоящее время предоставить народу творчество рисунковъ невозможно, потому что народъ совершенно забылъ искусство XVII вѣка. Необходимо участіе художниковъ, но участіе сознательное, потому что художники должны понимать и знать русскій стиль. Такимъ образомъ, мнѣ кажется, можно отвѣтить на вопросъ, поставленный г-жей Половцовой.

Е. И. Половцова. Народное творчество не умираетъ, забыть его нельзя. Вы изволили сказать, что русскій орнаментъ уже использованъ, что онъ прекратилъ свое существованіе. Вамъ, можетъ быть, неизвѣстно, что въ Германіи появилось цѣлое сочиненіе,—я это указываю, какъ на извѣстный авторитетъ,—которое говоритъ, что взоры всѣхъ западныхъ художниковъ обращены черезъ Россію и дальше на Востокъ, потому что западный орнаментъ истощается, приходитъ къ концу, тутъ же указывается цѣлый рядъ причинъ этого, а неисчерпаемый, неоскудѣвающій источникъ—русскій орнаментъ, на который это сочиненіе и указываетъ. Что касается того, что народное творчество умерло, я скажу, что у насъ оно многимъ неизвѣстно. Я позволю себѣ указать по этому поводу на опытъ, который я сдѣлала въ школѣ. Я пріѣхала въ школу, гдѣ никогда не только не учились рисованію, но даже не видѣли ни одного карандаша, и просила кружевницъ, которыя тамъ сидѣли, сдѣлать правильный рисунокъ, предложивъ имъ 5 дней для того, чтобы нарисовать и затѣмъ сплести кружево по сколку, т. е. воспроизвести рисунокъ, несмотря на протесты учительницы, которая находила это невозможнымъ, такъ какъ онѣ не знаютъ, какъ приступить къ этому дѣлу. Раздавъ кружевницамъ карандаши и разграфленные въ мелкую клѣтку листки бумаги, я выставила, какъ премію, чудную матерію, о которой мечтаетъ каждая кружевница въ этой мѣстности, и обѣщала отдать ее нарисовавшей лучшій узоръ. Сначала всѣ отказывались, но черезъ два часа оказалось, что изъ 30 кружевницъ 16 могутъ сдѣлать рисунокъ. И вотъ, не черезъ 5 дней, а черезъ 2, я имѣла совершенно самобытные рисунки. Дѣйствительно, онѣ не могли внести того, чего не знали и не видѣли, но онѣ сохранили свой національный характеръ и комбинировали рисунокъ такъ, какъ мы не можемъ комбинировать, какъ намъ никогда въ голову не приходило. Вотъ, что значитъ творчество! Оно никогда не умирало и не умретъ!

С. Г. Недлеръ. Я не утверждалъ, что способность къ творчеству въ народѣ исчезла, я знаю, что русскій народъ способенъ къ творчеству, и что эта способность никогда не исчезнетъ, но я утверждаю, что русскій народный орнаментъ выродился, и творчество въ духѣ русскаго народнаго орнамента—это ни болѣе, ни менѣе, какъ комбинація формъ, которыя застыли, которыя съ природой ничего общаго не имѣютъ, и дальше творить и создавать новыя формы невозможно, не заимствуя изъ природы. Крестьянинъ же этого заимствованія сдѣлать не можетъ, потому что не умѣетъ рисовать, не умѣетъ изобразить природу, слѣдовательно, онъ можетъ только копировать старыя формы, а это уже не творчество.

Е. И. Половцова. Я позволю себѣ привести другой примѣръ. Теперь существуетъ здѣсь Маріинская школа кружевницъ. Составъ ученицъ—все мѣстныя крестьянки, все мѣстный сырой матеріалъ. Онѣ теперь дѣлаютъ покрывало, которое будетъ подноситься Государынѣ по поводу 25-ти лѣтія существованія этой школы. Такъ вотъ, интересенъ тотъ фактъ, что туда пріѣзжали художники, смотрѣли рисунокъ этого покрывала и сказали начальницѣ: «что мудренаго въ этомъ, вѣдь Вы показали имъ, какъ сдѣлать». «Нѣтъ», отвѣтила она, «ни вы, ни я, окончившая Строгановскую школу, мы не сдѣлаемъ того, что сдѣлали эти кружевницы, которыя наслѣдственно сохранили въ своей крови все то, что онѣ могутъ воспроизвести». И это не есть компиляція, это не тѣ же самыя формы, а это—художественное созданіе тѣхъ лицъ, которыя учились рисованію только здѣсь въ школѣ три года.

Д. М. Щербаковскій. Возраженія Ваши основаны на полномъ незнакомствѣ съ тѣмъ богатствомъ неиспользованнаго народнаго орнамента, который существуетъ. Я знаю коллекцію писанокъ, гдѣ нельзя найти ни одного одинаковаго рисунка, затѣмъ другую коллекцію съ громаднымъ количествомъ экземпляровъ, тысячъ десять, которая собиралась недавно, года два, три и которая также поражаетъ

разнообразіемъ рисунка. Это богатство народнаго творчества необычайно. Теперь только познается, что, дѣйствительно, народъ раньше творилъ массу того, что не использовано для нашего обихода. И я повторяю еще разъ—тамъ такая красота, такое богатство, что использовать это богатство для нашего обихода является громадной задачей. Вы говорите, что надо брать изъ природы предметы родственные. Я не знаю другихъ, и это во всякомъ случаѣ хорошо, но я опять таки повторяю, что намъ нужно въ кустарномъ дѣлѣ войти въ большее сношеніе съ народомъ. Какъ творить—это задача не художниковъ, а самого кустаря, художникъ долженъ пробудить только въ немъ это творчество, а творить онъ будетъ такъ, какъ онъ привыкъ, какъ творили его отцы и дѣды. Все передѣлаетъ по своему вкусу и используетъ тотъ орнаментъ, который есть, используетъ всѣ законы орнаментные и много-много дастъ намъ.

В. А. Апухтинъ. Не вполнѣ соглашаясь съ высказанными г. Недлеромъ взглядами на русскіе старинные мотивы, я все-таки долженъ сказать, что это вопросъ очень важный и интересный. Теперь во всѣхъ школахъ Министерства Торговли и Промышленности, не знаю—какъ въ другихъ вѣдомствахъ, введены такіе предметы, какъ стилизація и творческое рисованіе. Обученіе творческому рисованію производится тамъ такимъ путемъ: мы раздаемъ образцы древняго народнаго творчества, модели, рисунки разныхъ предметовъ, напримѣръ, дуги или полотенца, а просимъ сдѣлать чайную чашку. Казалось бы, что тутъ должна начаться компиляція, что ученикъ просто перенесетъ какой нибудь орнаментъ оттуда на чашку, но это не такъ, и въ томъ-то и наше счастье, что это не такъ. Ученикъ, правда, возьметъ общій мотивъ, но, въ концѣ концовъ, онъ посадитъ птичку-синичку, которую видѣлъ, когда шелъ въ школу. Такимъ образомъ, выходитъ по примѣру, который привелъ г. Черченко, что слѣдуетъ это творчество сейчасъ же пресѣчь и сказать, что въ прошломъ есть много примѣровъ, прекрасныхъ образцовъ, отчего же ими не пользоваться? Зачѣмъ синичка, когда есть Спринъ и другіе мотивы? Вотъ здѣсь, мнѣ кажется, и кроется разрѣшеніе разбираемаго нами вопроса. Если, дѣйствительно, мы будемъ народу только диктовать и онъ будетъ только копировать, то, въ концѣ концовъ, онъ все перекопируетъ, копировать будетъ нечего, и онъ будетъ повторяться. Поэтому, не нужно убивать народное творчество, обращая свое вниманіе исключительно на прошлое, надо брать то, что даетъ жизнь и въ то же время стремиться въ будущее. Я вѣрю въ возрожденіе народнаго творчества въ будущемъ, но возрожденіе свободное, независимое отъ старыхъ образцовъ. Старое будетъ только корнемъ, а все остальное будетъ новое. Если мы, обращаясь только къ старому, будемъ копировать двери Дмитровскаго собора, которому насчитывается четыре вѣка, то это будетъ совершенно ненужная работа. Только тогда художникъ можетъ съ энергіей работать, когда будетъ вѣрить, что народное творчество опять возродится, и будетъ развиваться совершенно свободно, какъ раньше. Я повторяю, что единственный путь къ этому—открытіе художественныхъ школъ.

В. И Черченко. Всѣ наши многочисленные дебаты сводились, собственно, къ одному, что нужно возстановить, развить народное творчество. Теперь мы говорили о томъ, что дѣлается въ области кустарной промышленности. До сихъ поръ представлялось два пути: или армія художниковъ, которые должны охранять народное творчество, или открытіе сѣти художественныхъ школъ, которыя являются первымъ шагомъ къ тому, чтобы художники пришли на помощь кустарямъ. Неизвѣстно еще, сколько времени пройдетъ, пока будутъ эти школы, но онѣ безусловно желательны, и мнѣ кажется, что скорѣйшее ихъ осуществленіе—священная обязанность тѣхъ, кто заботится о насажденіи нашего искусства. Пользоваться же исключительно старыми образцами и спеціально только копировать—невозможно и, дѣйствительно, каждый изъ этихъ кустарей, когда ему дадутъ старый мотивъ, всегда внесетъ въ него что-нибудь по своей индивидуальности. Я думаю, что никогда, ни одинъ художникъ не накладывалъ и не будетъ накладывать руки на свободное творчество народа.

Е. Н. Половцова. Мой докладъ былъ прочитанъ не для того только, чтобы прочитать его, а для разрѣшенія мучительнаго вопроса, на который мнѣ хотѣлось бы выслушать вашъ отвѣтъ. Существуетъ такой промыселъ, который въ настоящее время находится въ періодѣ созидательномъ, онъ развивается самъ собой, мы ничего не прикладываемъ. Изслѣдованія, указанныя въ моемъ докладѣ, были сдѣланы по моему указанію, но, по желанію Главнаго Управленія Земледѣлія и Землеустройства, вопросъ теперь поставленъ такъ: Нужны ли школы для кустарей или нѣтъ? Мнѣнія по этому поводу расходятся. А потому я покорнѣйше прошу, господа, чтобы вы прямо высказались по этому вопросу вообще и примѣнительно къ Михайловскимъ кружевницамъ, въ частности.

С. С. Голоушевъ. Мнѣ кажется, что, чѣмъ дальше мы будемъ обсуждать этотъ вопросъ, тѣмъ больше будемъ запутывать его. Это происходитъ оттого, что здѣсь сталкиваются двѣ почвы для его рѣшенія. Собственно говоря, этотъ вопросъ тѣсно связанъ съ вопросомъ вообще о томъ, какъ поступать художнику по отношенію къ развитію своего дѣла. Подходя къ народному производству,

вы невольно задаетесь вопросомъ, слѣдуетъ ли помогать ему или нѣтъ? Казалось бы, если оно блестяще идетъ, то не вмѣшивайтесь, а то только помѣшаете. Но, къ сожалѣнію, не будетъ такъ, какъ вы рѣшите, всегда явится какое нибудь вмѣшательство со стороны, такъ же, какъ и въ вопросѣ о воспитаніи дѣтей. Нужно ли воспитывать дѣтей? Можетъ быть, совершенно не нужно? Нѣкоторые родители не хотятъ вмѣшиваться въ воспитаніе дѣтей, находя, что оно должно происходить само собой, но въ такихъ случаяхъ воспитательницей является сама жизнь. Такъ и тутъ, вы не вмѣшаетесь, такъ жизнь вмѣшается. Какъ разобраться, что дѣлать? Какъ рѣшить, что это уклоненіе вредное, а это полезное, нельзя же сказать, что всякое уклоненіе вредно? Можетъ быть такой случай, что татарское вліяніе начинаетъ вливаться въ кустарное производство. Какъ съ нимъ быть? Портитъ оно или нѣтъ? Наглядный примѣръ: пріѣзжаетъ къ намъ въ Строгановское училище Офиридисъ изъ Казанской губерніи, гдѣ выдѣлываются пуговицы, съ сообщеніемъ, что кустарь начинаетъ дѣлать что-то новое, и я не могу разобраться—надо ли этому мѣшать или нѣтъ, или, можетъ быть, этому надо помогать? Это вопросъ настолько трудный, что если бы рѣшеніе его принесли сюда, въ этотъ Отдѣлъ и спросили бы, нужно ли поощрять это новое теченіе или нѣтъ, то одни нашли бы это вліяніе хорошимъ, другіе вреднымъ. Гдѣ же найти фонарь, одинаково свѣтящій для всѣхъ? Его нельзя найти, его нѣтъ.

Е. И. Половцова. Нѣтъ, есть.

С. С. Голоушевъ. Дѣло заключается въ томъ, что для каждаго человѣка есть свой фонарь, есть свой собственный вкусъ, свои собственныя понятія. Мнѣ кажется, что дѣлать общее указаніе по этому поводу нельзя. Какъ сказать, вмѣшиваться художнику или нѣтъ? Въ одномъ случаѣ вмѣшиваться, а въ другомъ нѣтъ. Рѣшеніе этого труднаго вопроса, мнѣ кажется, въ каждомъ данномъ случаѣ, зависитъ отъ индивидуальности художника, отъ степени художественнаго развитія того художника, который стоитъ надъ этимъ дѣломъ, ибо мы должны согласиться, что художникъ можетъ быть прекраснымъ художникомъ и имѣть неразвитой вкусъ. Рѣшивъ иначе, можно сдѣлать большую ошибку.

Е. И. Половцова. Слѣдуетъ поставить вопросъ, для кого развивать данный промыселъ, для самого народа, или для насъ. Михайловское кружево теперь употребляется не интеллигенціей, а крестьянами, идетъ по селамъ и деревнямъ, пришивается бабами къ подоламъ ихъ юбокъ, намъ оно теперь не нужно, но мы можемъ сдѣлать его лучшимъ, болѣе художественнымъ, какъ сдѣлали это съ другимъ, и въ теченіе 15 лѣтъ получаемъ награды и всевозможныя благодарности. Мы подняли промыселъ, дали большій заработокъ, построили школы, и совсѣмъ отняли у крестьянъ то, что было у нихъ раньше. Итакъ, если поставить вопросъ, для кого нужно народное творчество,—для насъ или для народа, тогда и отвѣтъ будетъ иной.

С. С. Голоушевъ. Я говорилъ, что мы запутаемся въ этомъ вопросѣ. Вотъ уже появился вопросъ, что для кого хорошо и что дурно. И въ самомъ дѣлѣ, является Малютинъ съ своеобразнымъ вкусомъ: и совершенно по своему трактуетъ всѣ мотивы русскаго орнамента, которые трактовались раньше Васнецовымъ. Какую оцѣнку нужно сдѣлать Малютину? Вѣрно-ли онъ искажаетъ эти старые образцы или нѣтъ? Этого нельзя рѣшить. Для васъ вѣрно, для меня невѣрно и мы никогда не придемъ къ соглашенію.

Е. И. Половцова. Такъ позовите того кустаря, котораго это касается.

С. С. Голоушевъ. Кустарь теряетъ самого себя. Вотъ наглядный примѣръ. Въ Москвѣ явился откуда-то самородокъ Варносковъ и сталъ рѣзать очень странныя и красивыя вещи. Въ семьѣ у него 7 человѣкъ—и всѣ рѣзали. Но вкусъ и запасъ фантазіи не неисчерпаемы. Сдѣлалъ онъ 500 разнообразныхъ вещей, а когда началъ дѣлать 501-ую,—сталъ брать изъ одного, другого и составлять. Сначала и это выходило хорошо, а потомъ все хуже и хуже. Въ настоящее время онъ совсѣмъ потерялъ самого себя. Теперь, спрашивается, что нужно было дѣлать,—оставить его или придти ему на помощь, тѣмъ болѣе что онъ самъ просилъ и говорилъ: я чувствую, что не знаю, что дѣлать, помогите, помогите, что мнѣ дѣлать, я начинаю повторяться? Но для кого онъ работаетъ? Для тѣхъ, кто покупаетъ. А мы для кого работаемъ? Мы работаемъ для идеала, которому вѣримъ. Но почему, именно, русскій вкусъ нужно поддерживать?

Голосъ. Потому что Россія должна быть русской.

С. С. Голоушевъ. Если придетъ болѣе сильный нѣмецъ и побѣдитъ, потому что онъ хорошо работать будетъ, то мы, однако, не примемъ его работы. Тутъ нѣтъ доказательствъ, это какое-то чутье, которое говоритъ, что русское должно быть русскимъ. Въ моей крови сидитъ татаринъ и съ вами, у котораго нѣтъ татарской крови, мы всегда будемъ расходиться; что меня притягиваетъ, то васъ отталкиваетъ.

Е. Н. Половцова. Мнѣ кажется, что вопросъ не въ томъ. Я повторяю,—что сдѣлать для даннаго производства, которое само для себя существуетъ, а не для васъ, не для меня.

Предсѣдатель. (*П. П. Марсеру*). Я бы сказалъ, съ точки зрѣнія моего художественнаго чутья—не вмѣшивайтесь, не ходите туда. Не заставляйте ихъ работать на magasins du Louvre. Такъ я скажу, если буду смотрѣть съ чисто художественной стороны. Если же посмотрѣть съ экономической стороны, то увидимъ, что теперь они зарабатываютъ гроши, а если вы заставите ихъ работать на magasins du Louvre, то та же самая деревня заработаетъ X+I. Слѣдовательно, благосостояніе ихъ значительно улучшится. Такъ что въ этомъ вопросѣ нужно знать, съ какой точки зрѣнія смотрѣть, чтобы дать тотъ или другой отвѣтъ. По моему, все несчастье нашего кустарнаго промысла въ томъ, что слишкомъ много помогаютъ. Да зачѣмъ? Развѣ тамъ сидятъ безъ дѣла? Развѣ у нихъ нѣтъ никакой работы? Развѣ то, что работаютъ круглый годъ, не продаютъ на ярмаркахъ? Нѣтъ, работа у нихъ всегда есть. Такъ оставьте ихъ. Это будетъ наша точка зрѣнія, чисто съ художественной стороны. Но, разумѣется, можетъ быть и другая точка зрѣнія. Можетъ быть, есть люди, которые не дорожатъ художественной стороной, но дорожатъ экономическимъ благосостояніемъ и эти люди скажутъ, что если мы можемъ дать возможность заработать въ три раза больше, то почему этого не сдѣлать? Этимъ мы можемъ поднять общее благосостояніе страны, поставить ее на тотъ уровень, на которомъ она должна стоять! Но одно безъ другого нельзя сдѣлать. Поднимая благосостояніе, будемъ рушить другую сторону, художественную. Значитъ вопросъ тутъ заключается въ томъ, съ какой стороны на это дѣло смотрѣть. Тѣ, кто дорожитъ художественной стороной скажутъ: пожалуйста, и сами вы не ѣздите туда, потому что даже вашими опытами, какъ напр., заставляя ихъ рисовать, вы можете направить ихъ на другой путь. Дѣло у нихъ идетъ и пусть идетъ! Любуйтесь, но не подходите къ нему. Но другіе, которымъ не такъ близко это чувство, скажутъ, что это философія, что имъ надо ѣсть и что, если мы имѣемъ возможность повысить оплату ихъ труда, и дать вмѣсто 40 коп. за 10 аршинъ, 10 руб., то грѣшно этого не сдѣлать. Такъ что рѣшеніе поставленнаго вами вопроса зависитъ отъ того, какъ на это дѣло смотрѣть, съ какой точки зрѣнія. Я убѣжденъ, что Министерство будетъ на него смотрѣть съ точки зрѣнія экономическаго благосостоянія народа.

Е. Н. Половцова. Министерство поручило мнѣ организовать школу въ селѣ Михайловѣ, а я задаюсь вопросомъ: можетъ быть, тамъ совсѣмъ не нужна эта школа и что можетъ получиться то, что получилось въ Скопинскомъ уѣздѣ.

Предсѣдатель. Но Министерство заботится не о художественности производства, а о благосостояніи народа.

В. А. Апухтинъ. Наблюдая кустарный промыселъ, я пришелъ къ заключенію, что художественная сторона тѣсно связана съ экономическимъ благосостояніемъ и невмѣшательство художниковъ въ производство рано или поздно повлечетъ къ уменьшенію заработка, а когда-нибудь и все производство можетъ рухнуть.

Е. Н. Половцова. Здѣсь увеличивается производство и заработокъ. Это доказываютъ цифры.

В. А. Апухтинъ. Это случайность. У насъ тоже заработокъ увеличивался и очень. Крестики начали работаться съ 1 копейки. Затѣмъ громадное количество не стало удовлетворять спроса, цѣна на крестики стала очень высокой, а потому и количество рукъ, работающихъ ихъ, увеличилось и, наконецъ, производство стало больше, чѣмъ спросъ. Это общій принципъ,—и столярное, и гончарное и всякое другое производство переживаютъ одно и то же. Дѣло только въ томъ, что то или другое производство вы застаете въ разныхъ фазисахъ его развитія. Если вы понаблюдаете, то сумѣете различить, что увеличеніе благосостоянія вашихъ кружевницъ есть одинъ изъ фазисовъ его развитія. А нашъ промыселъ находится въ одномъ изъ фазисовъ передъ его вырожденіемъ. И это происходитъ, быть можетъ, именно потому, что народъ слишкомъ много работаетъ. Вотъ почему я говорю, совершенно не затрагивая отвлеченной, художественной стороны, что школы важны. Люди, приходящіе въ школу, наталкиваются здѣсь не только на свое производство, но также и на другія и, выйдя изъ школы, они выбираютъ себѣ одну, наиболѣе имъ близкую, разновидность производства. Мнѣ кажется, что между экономической стороной и художественной есть тѣсная связь. Если вы увеличите заработокъ населенія, оно привлечетъ большее количество рабочихъ рукъ и это окажетъ промыслу очень большую услугу. Намъ нужно воспитать такое поколѣніе, которое сумѣетъ само выдумать новыя вещи, а вмѣстѣ съ тѣмъ и научить его техникѣ производства. Если вы это укажете и вмѣстѣ съ тѣмъ воспитаете въ немъ самобытное творчество, то народъ самъ найдетъ прекрасный выходъ и будетъ дѣлать самые разнообразные предметы. Но я рѣшительно высказываюсь противъ того, чтобы выносить какое либо узкое пожеланіе, относительно, напримѣръ, Михайловскаго кружева. Дѣло въ томъ, что на Съѣздъ не пріѣхали многіе, которые не могли представить свои доклады, а насущная нужда у

нихъ все-таки есть. Есть нужды, которыя охватываютъ не одинъ уѣздъ, не деревню, не городъ, а всю Россію. И говорить объ улучшеніи быта, объ улучшеніи экономическаго положенія одного изъ промысловъ—несправедливо. Мы должны вынести общее пожеланіе. Возьмемъ тотъ тезисъ Вашего доклада, гдѣ говорится, что нужно открыть школу въ селѣ Михайловскомъ, — его нельзя принять, потому что мы должны выпести такое пожеланіе, которое охватило бы всю Россію, а не только село Михайловское. Мы должны вынести пожеланіе, чтобы учрежденія, въ вѣдѣніи которыхъ находится школьное дѣло, испросили въ соотвѣтственныхъ учрежденіяхъ извѣстный кредитъ на открытіе сѣти школъ, обучающихъ дѣтей кустарей техникѣ производства и художественной промышленности.

З. Н. Алафузова. Въ нашихъ художественно-промышленныхъ школахъ, въ главныхъ городахъ, обучаютъ рисованію и вообще знакомятъ съ искусствомъ въ Россіи. Все это совершенно для насъ естественно, и мы не говоримъ, что отъ этого обученія искусству наши художники потеряютъ художественный вкусъ, что это повредитъ, что отъ этого искусство въ Россіи выродится. Но почему-то по отношенію къ кустарю ставятъ вопросъ такимъ образомъ, что школы могутъ повредить, что это поведетъ къ упадку, художественная сторона пострадаетъ. Я бы этого не сказала.

Предсѣдатель. Этого никто и не говорилъ.

С. С. Голоушевъ. Можетъ быть, на вопросъ: «желательно ли полное невмѣшательство развитаго художественнаго вкуса въ рисунки и формы народнаго творчества вообще?»—можно отвѣтить такъ: «наличіе развитаго художественнаго вкуса у лицъ, могущихъ вмѣшаться или не вмѣшаться въ народное творчество, уже тѣмъ самымъ, что у нихъ есть это художественное чувство, обусловливаетъ ихъ полное невмѣшательство во всѣхъ тѣхъ случаяхъ, когда этого вмѣшательства условіями жизни не требуется».

Голоса. Правильно, правильно.

С. С. Голоушевъ. Я не скажу, чтобы мы этимъ разрѣшили вопросъ, но мы только нѣсколько выйдемъ изъ него. Ничего другого, по моему, сдѣлать нельзя. По отношенію къ Михайловскимъ кружевницамъ мы не можемъ сказать ничего, мы не знаемъ, мы должны повѣрить докладчицѣ. Но потомъ къ вамъ придутъ другіе, — что съ ними сдѣлать? Мы должны отказаться отъ рѣшенія этого вопроса.

Е. Н. Половцова. Но вообще вмѣшательства не должно быть тамъ, гдѣ сама жизнь его не требуетъ.

В. А. Апухтинъ. Я хотѣлъ бы, чтобы Съѣздъ вынесъ по этому поводу пожеланіе, что художественное воспитаніе не можетъ принести вреда, а принесетъ всегда только одну пользу. А то, такимъ образомъ, можно сказать, что и школы не нужны. Я, господа, говорю по этому поводу особенно горячо, потому что, какъ вамъ извѣстно, въ Государственной Думѣ, въ настоящей сессіи, во время обсужденія бюджета, былъ поднятъ вопросъ о необходимости существованія художественныхъ школъ. Поэтому, оставляя этотъ острый вопросъ безъ отвѣта, мы, собственно говоря, какъ бы соглашаемся и поддерживаемъ тотъ взглядъ, который признаетъ, что художественныя школы не нужны, что можно и безъ нихъ обойтись. Вотъ почему я говорю, что мы должны вынести свое заключеніе въ томъ направленіи, что чѣмъ больше образованныхъ художниковъ, тѣмъ выше кустарная промышленность.

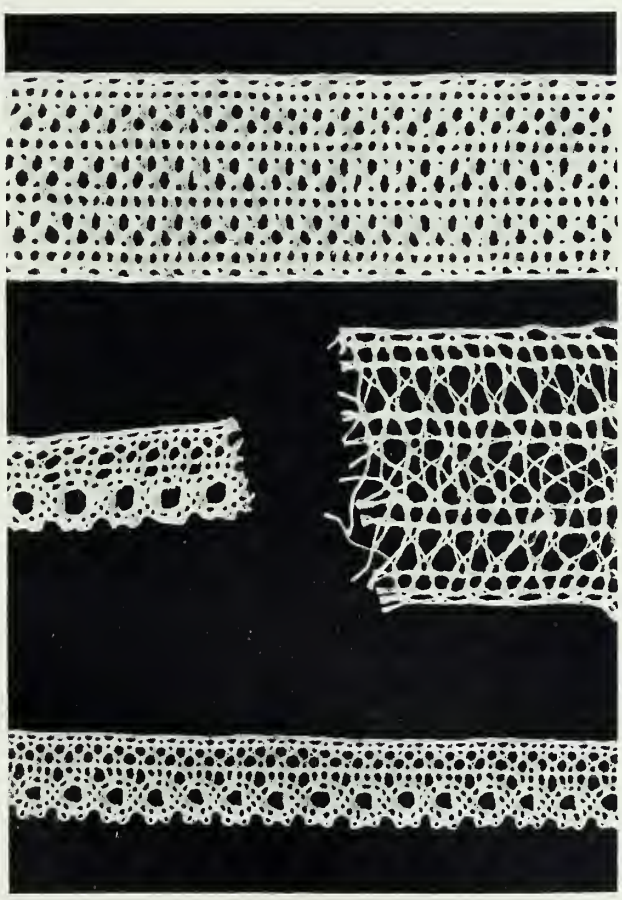
Поэтому я думаю, что намъ надо вынести лишь общее пожеланіе о необходимости сѣти художественныхъ школъ, не указывая на вмѣшательство или невмѣшательство художниковъ.

Е. Н. Половцова. Вопросъ сдвинулся совершенно въ другую плоскость. Мнѣ кажется, что моего доклада не поняли. Я взяла, какъ примѣръ, Михайловское кружево, потому что безъ примѣра говорить нельзя, будутъ только общія пустыя фразы. Я взяла реальный, существующій фактъ, но поставила вопросъ чрезвычайно широко, можетъ быть, даже шире, чѣмъ вновь поднятый здѣсь вопросъ о школахъ. Намъ было указано почтеннымъ предсѣдателемъ, что на этотъ вопросъ можно смотрѣть съ разныхъ точекъ зрѣнія, художественной и экономической. Согласна, но посмотримъ, что изъ этого выходитъ. Мы дадимъ большій заработокъ, производство будетъ процвѣтать, вкусъ будетъ поднятъ, но вкусъ нашъ, интеллигентный, а свой вкусъ они утратятъ, какъ это было уже въ Скопинскомъ уѣздѣ. Мы взяли все себѣ, а насколько увеличилось ихъ благосостояніе—этого я не знаю. Художественный вкусъ у нихъ исчезъ, они теперь пришиваютъ къ своимъ платьямъ машинное трехкопеечное кружево. Мы послали ихъ работы въ Турпнъ, и намъ за это дали золотыя медали. Такъ вотъ, я ставлю вопросъ глубоко, широко, принципіально—продолжать ли намъ грабить народъ, потому что я считаю это грабежомъ.

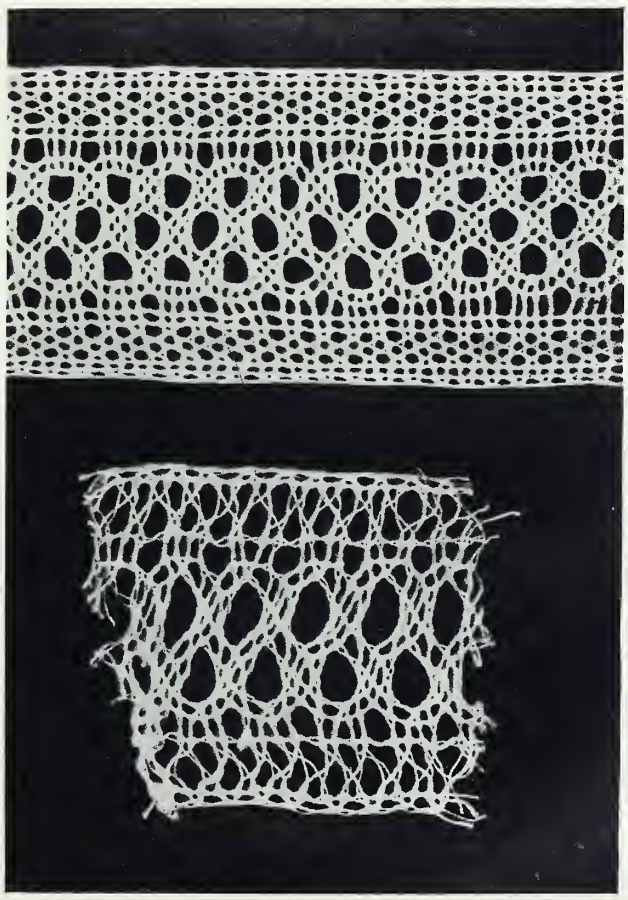
В. А. Апухтинъ. Мнѣ кажется, что такъ и должно быть, съ этимъ нужно примириться. Я понимаю кустаря и поступилъ бы точно также. Если онъ сдѣлаетъ красивую вещь и продастъ ее за 15 рублей, то себѣ онъ, конечно, купитъ дешевле. Это понятно, этого требуетъ жизнь. Нужно только дать ему

А.

Б.

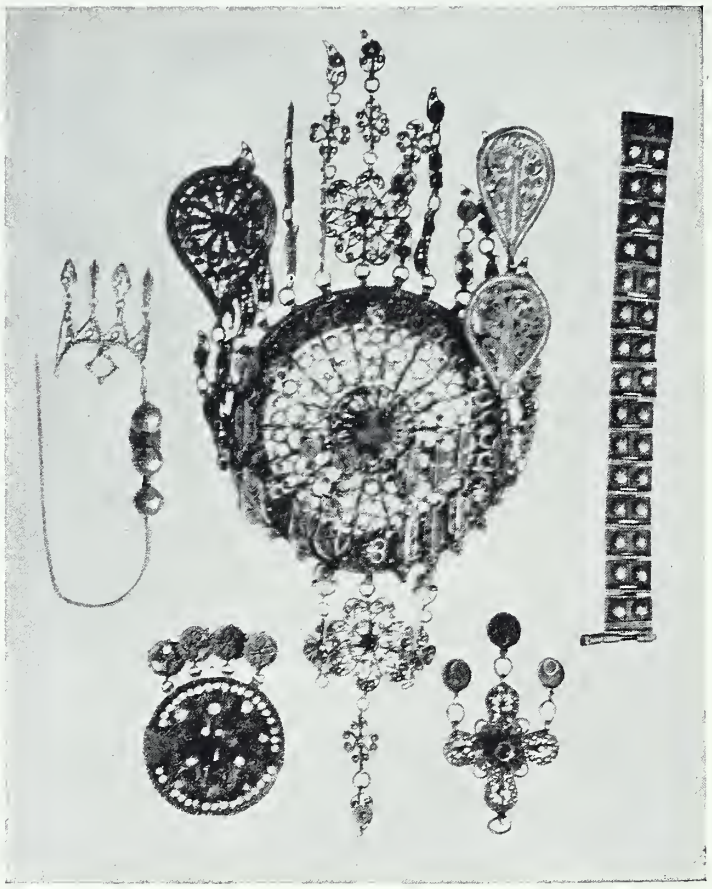


В.



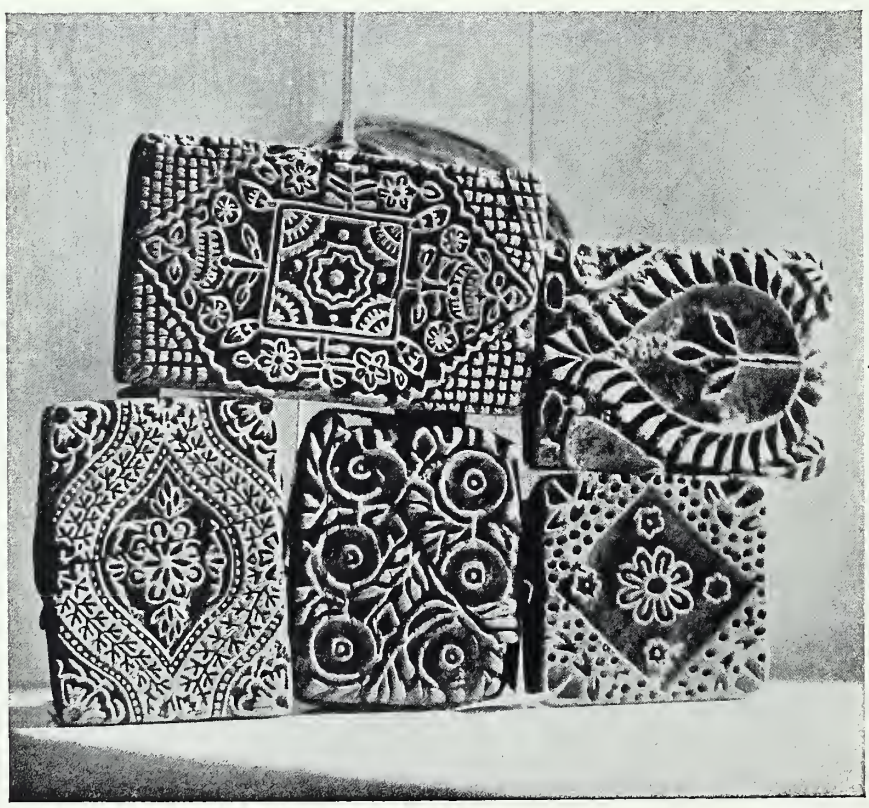
Г.

Къ докладу Е. Н. Половцовой: «О степени вмѣшательства интеллигентныхъ художниковъ въ народное творчество».



1) Крестъ серебр. съ рубинами и подвѣсами. 2) Брошь золотая съ павлинами, бирюза-сердоликъ-янтарь. 3) Поручень серебр., вызолоч. чекан. 4) Свадебный головной уборъ «Тапелукъ» съ голубкомъ серебр. чекан. съ подвѣсами. 5) Серьга серебряная. (Артвинскій округъ).

1) «Попонаки», головное тканное покрытіе (Гурійскаго поэта - публициста Гуріэли), золотое шитье по синему бархату. 2) Ларецъ изъ цѣльнаго куска мѣстной пальмы, раб. Мешеди-Тамъ (Батумъ).



Древнія набойки (каштан. дерево) изъ Сатлелъ-Арватъ (Батумской обл.).

Къ докладу А. П. Эйсснера: «Кустари юго-западнаго Закавказья».

возможность работать въ этомъ направленіи, дать возможность производить 150 рублевыя вещи для Турина. И когда вы привезете ему 150 рублей, онъ будетъ тогда покупать и себѣ 15 копеечныя, а не трехкопеечныя вещи. Сама жизнь укажетъ выходъ и нечего бояться создавать кружева, которыя народу не нужны. Эти кружева будутъ покупаться и дадутъ возможность создать, дѣйствительно, художественныя произведенія, которыя на заграничномъ рынкѣ будутъ продаваться дорого.

Е. Н. Половцова. Вы все говорите «будутъ», а я говорю о томъ, что уже есть.

З. Н. Алафузова. Чѣмъ объясняется то, что если онѣ стали работать лучшее кружево, они перестаютъ дѣлать и болѣе грубое?

Е. Н. Половцова. Онѣ работаютъ лучшее кружево, потому что онѣ скорѣй продадутъ тому, кто имъ больше даетъ.

З. Н. Алафузова. Напримѣръ, въ Кухарской слободѣ работаютъ лучшее кружево по заказу болѣе богатыхъ и наряду съ этимъ дѣлаютъ и болѣе дешевое кружево.

А. Г. Доливо-Добровольская. Дѣло въ томъ, что наши крестьяне не пришиваютъ кружевъ и не употребляютъ матеріи своего производства не въ силу того, что мы ихъ ограбили, а въ силу того, что это не въ модѣ. Они всегда предпочитаютъ продать все, что они сдѣлали сами, и купить то, что новое, модное.

М. Н. Ширшова. Я сейчасъ была во Второмъ Отдѣлѣ и слышала, что въ общеобразовательныхъ школахъ хотятъ провести исторію русскаго искусства, не какъ обязательный предметъ, а какъ небольшія лекціи. Слѣдовательно, если вы даже скажете, что не надо школъ, тамъ ихъ все-таки будутъ поддерживать.

Предсѣдатель. Никто здѣсь этого не говорилъ, неоднократно повторялось, что школы нужны.

В. А. Апухтинъ. Этого мало, что никто не говорилъ, что школы не нужны; необходимо, чтобы Съѣздъ сказалъ, что онѣ нужны.

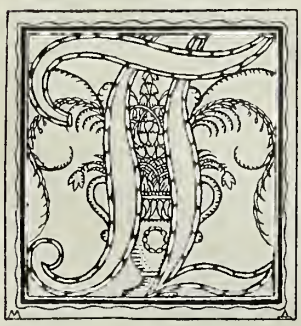
Въ заключеніе, Собраніе признало, что *вмѣшательство интеллигентныхъ художниковъ въ развитіе народнаго творчества допустимо и желательно, но во всякомъ случаѣ, съ чрезвычайной осторожностью, дабы не нарушать теченіе народнаго творчества въ погонѣ за заработкомъ кустарей и не превратить промыселъ, существующій для самаго обихода народнаго, въ промыселъ, имѣющій удовлетворять потребности высшихъ слоевъ общества.*

КУСТАРИ ЮГО-ЗАПАДНАГО ЗАКАВКАЗЬЯ.

А. П. ЭЙССНЕРЪ.

(Засѣданіе 31 декабря 1911 г.).

Конспектъ. Малоизвѣстныя и совсѣмъ неизвѣстныя издѣлія бродячихъ и осѣдлыхъ кустарей Малаго Кавказа. Ихъ самобытность творчества и умѣніе малыми средствами исполнять большія по художественнымъ задачамъ вещи: ювелирныя, рѣзьба по дереву, ковка, столярное ремесло первобытными инструментами съ ковкой и рѣзьбой по металлу (желѣзу и мѣди). Разнообразіе кустарнаго промысла, удобство организаціи кустарей и полное забвеніе или незнаніе о нихъ. Традиціи кустарныхъ промысловъ. Вліяніе на ихъ издѣлія сосредоточія неорганизованныхъ художниковъ-бродягъ въ городахъ на отысканіе заработковъ, грозящее гибелью этимъ безсознательнымъ носителямъ традиціи древнихъ культуръ.



режде всего я долженъ сказать о томъ отношеніи къ Кавказу и Закавказью, вообще, которое до сихъ поръ царитъ у насъ, несмотря на всю странность этого. Уже минуло 100 лѣтъ съ тѣхъ поръ, какъ вся Грузія приняла подданство Россіи, и съ тѣхъ поръ, и до сего времени у насъ еще сохранилось мнѣніе, что кавказецъ представляетъ изъ себя большой носъ съ черкеской и огромнымъ кинжаломъ и продаетъ губки, филигранныя вещи и серебро съ чернью. Это совершенно ложное представленіе. Эти вещи—это то, что называется «камлотъ» и идетъ на всякій дешевый вкусъ. Одна изъ замѣчательныхъ кустарныхъ промышленностей сѣвернаго Кавказа, ближе къ центру, какъ напримѣръ, въ Дагестанѣ, это промышленность лезгинъ, которые производятъ поразительныя вещи изъ дерева. Они вырѣзаютъ изъ дерева и украшаютъ его насѣчкой изъ разнаго благороднаго и неблагороднаго металла. Не болѣе, какъ пять лѣтъ, они стали пріѣзжать весною въ Петербургъ и про-

давать свои палочки, и среди этихъ палочекъ встрѣчаются высокохудожественныя произведенія. Однако, съ каждымъ годомъ и это все падаетъ и падаетъ,—они начинаютъ потрафлять на разные вкусы. Я позволю себѣ показать вамъ эту архаическую лезгинскую трубку; это трубка простая, покрытая мѣдью (показываетъ), а это остатокъ прежняго кустарнаго производства,—сдѣлано очень изящно, хотя здѣсь видно вліяніе Европы, потому что тамъ никогда не употребляли ножей для разрѣзыванія бумаги, потому что у нихъ все писалось на свиткахъ и на пергаментѣ. (Показываетъ). Я буду имѣть честь показать вамъ разные собранные образцы, главнымъ образомъ, архаическаго кустарнаго промысла, которыхъ до сихъ поръ въ полной цѣлости видѣть не приходится. Это касается юго-западной части Кавказа, Левана, Шавшета и Аджаріи, гдѣ я былъ 18 лѣтъ тому назадъ, я и теперь нашелъ все въ нетронутомъ видѣ. Но 18 лѣтъ назадъ тамъ еще производились эти вещи, а теперь не производятся и лежатъ подъ спудомъ у владѣльцевъ этихъ вещей. Есть еще много желающихъ производить эти вещи и продавать ихъ, они направляются въ Батумъ, но тамъ не находятъ никакой поддержки. Юго-западное Закавказье занимаетъ собою районъ, равный тремъ четвертямъ Франціи, городовъ тамъ, собственно, нѣтъ, въ полномъ смыслѣ этого слова, т. е. городовъ, какъ мы привыкли понимать. Есть единственный центръ—Батумъ, который одновременно и очень выгоденъ, и очень удобенъ, какъ приморскій городъ. Лѣтъ 12 тому назадъ это былъ маленькій Марсель, тамъ сосредоточивались всѣ національности, всѣ народности до нашего сѣвернаго крестьянина Олонецкой губерніи включительно. Батумъ палъ; тамъ есть самоуправленіе, очень задолженное, а земства, которое могло бы поднять кустарную промышленность, нѣтъ, потому что только въ Россіи, въ узкомъ смыслѣ этого слова, въ Великороссіи, есть такое земство; и вотъ, когда на Общемъ Собраніи было постановлено обратиться къ земству Московской губерніи, то я заявилъ объ этомъ устно, но на мое заявленіе никто не обратилъ вниманія. Я тогда подалъ отдѣльную докладную записку съ внесеніемъ своего тезиса, напоминая о томъ, что въ такомъ большомъ районѣ, какъ юго-западное Закавказье, земство не существовало, не существуетъ и едва-ли будетъ существовать. Тамъ было предложено учредить земство, но они отъ этого отказались. Какъ же можно идти навстрѣчу этимъ кустарямъ, произведенія которыхъ я намѣренъ сейчасъ передъ вами продемонстрировать? Начну съ самаго архаическаго, и вы увидите, какъ много общаго съ древне-русскими, эпическими. Вотъ, напримѣръ, эти набойки. (Показываетъ). Если бы я не сказалъ вамъ, что это изъ юго-западнаго Закавказья, то вы узнали бы тутъ древне-русскій орнаментъ. Эти набойки удалось отыскать подъ спудомъ въ очень отдаленной мѣстности Сатлелъ-Арватъ, преддверіи Левана у подножія Шавшетскихъ горъ. Это селеніе замѣчательное, съ поразительными по своей архитектурѣ домами. Эта вещь (показываетъ) является очень архаической. Эти набойки, какъ считалъ тотъ, у кого я ихъ взялъ, находятся у него въ семьѣ уже болѣе 200 лѣтъ. (*Голосъ*: А для чего набойки?) Эти набойки для матерій—клише. Вотъ, другой жанръ; это сдѣлано спеціально для меня, въ подарокъ, однимъ изъ знакомыхъ кустарей изъ пальмоваго дерева,—кавказской пальмы. Это (показываетъ) образецъ бронзоваго производства, очень архаическій, дагестанскій. Ручка отсутствуетъ,—она подъ прямымъ угломъ. Вотъ (показываетъ) очень архаическій маленькій ящичекъ. Обратите вниманіе, въ дискѣ изображена бѣгущая карьеромъ лошадь и надъ ней птичка. Къ сожалѣнію, это все, что я могу продемонстрировать, и за это я долженъ благодарить отъ всей души Музей Александра III, который сдѣлалъ мнѣ удивительно любезное исключеніе, прославъ на мой докладъ эти вещи, которыя я только что вамъ показалъ. Сейчасъ я перехожу къ металлу. Это дагестанская и, въ то же время, левантійская обработка червоннымъ золотомъ на желѣзѣ, на металлѣ. (Показываетъ). Если вы вглядитесь внимательнѣе, то вы увидите, насколько тщательно это сдѣлано. Посмотрите сзади, очень миленькій ножичекъ. Кустарь-лезгинъ. Эта вещь не древняя, ей лѣтъ пятнадцать. А эта (показываетъ) древняя принадлежность приписывается Грузіи XVIII или XVII столѣтія,—*яйцо, которымъ христосовались* цари и царицы; серебро и гравированный мраморъ. Какъ видите, ничего общаго съ тѣми, всѣмъ извѣстными, образцами кавказскихъ произведеній не имѣетъ. Тутъ (показываетъ) *нагрудное ожерелье,* къ сожалѣнію, наконечникъ отлетѣлъ, и мы его оставили. Такихъ украшеній, т. е. такого характера, я не нашелъ ни одного одинаковаго, хотя они находятся въ огромномъ изобиліи. Я не продемонстрирую золотыхъ вещей, потому что онѣ остались въ Музеѣ, подобной удивительной красоты я нигдѣ не видѣлъ. Это замѣчательно оригинально. Такія же есть золотыя украшенія, перенизанныя жемчугомъ, оранжевымъ древнимъ янтаремъ, каменнымъ углемъ, бирюзой, изумрудами, кабошонами индійскими. Это очень рѣдкая вещь (показываетъ) *теменникъ, такъ называемый «тапелукъ»*, имѣющая религіозное, мистическое значеніе. Теперь это сохранилось только у армянъ, *дѣлается изъ золота, серебра, платины, часто украшается эмалью.* Это *головное украшеніе*, наверху находится птичка-голубокъ, означающая благовѣстіе; когда невѣста идетъ подъ вѣнецъ, этотъ голубокъ сохраняется, а какъ только

пропѣли Исаія ликуй и обвели вокругъ аналоя, этотъ голубокъ снимается и замѣняется цвѣткомъ. Въ Музеѣ Александра III есть къ этому полный костюмъ; въ концѣ января откроется выставка, и, если кто останется въ Петербургѣ, можетъ это посмотрѣть. Тутъ 10 фальшивыхъ косъ изъ крученаго сырца, соединенныхъ между собою серебряными бляхами съ концами на спинѣ; подвѣшиваются онѣ внизу. Это необходимая принадлежность головного украшенія. Такія же есть золотыя, усыпанныя драгоцѣнными камнями, есть и серебряныя, платиновыя и съ финифтью. Сейчасъ я покажу имѣющую религіозное и мистическое значеніе *проборницу* (показываетъ), которою женщины себѣ передъ вѣнцомъ проводятъ проборъ, и которая потомъ остается въ семьѣ. Вотъ другая вещь—расческа для бороды, усовъ и головы новобрачнаго (показываетъ); старуха мать или старѣйшая изъ женщинъ изъ близкихъ родственницъ расчесываетъ. Вотъ, опять имѣющая мистическое значеніе, *маленькая вилочка* (показываетъ); первый кусокъ дается новобрачнымъ этою вилочкою. *Кольца* (показываетъ), имѣющія значеніе амулетовъ; кольцо имѣющее значеніе талисмана, съ какой-то композиціей, я не знаю—какой, но не стеклянной. Тутъ тонъ поразительный.

Е. Н. Половцова. А къ какому времени относятся эти вещи?

А. П. Эйснеръ. Это различно. Всѣ эти вещи относятся къ разнымъ вѣкамъ; нѣкоторыя изъ нихъ очень архаическія, почти тысячелѣтніе. Какъ вамъ извѣстно, Леванъ есть наслѣдіе культуры римской и греческой, и вотъ тутъ вы прямо видите дельфина римскаго, надо только внимательно посмотрѣть. Это не древняя, но *старинная браслетка;* ее надѣваютъ и такъ, и сякъ,—двухсторонняя. У меня много такихъ вещей, но я взялъ только самыя характерныя, чтобы не задерживать. Это (показываетъ) *амулетъ-молитвенникъ,* тутъ подробности написаны. Вотъ древнее кольцо, вотъ другое. Третье кольцо очень замѣчательно: тутъ все совершенно отдѣльно выдѣлано и затѣмъ приковано. Это наслѣдіе мастерства древняго Рима, то, что вы можете видѣть въ геммахъ Эрмитажа; это не филигрань, это ковка. Вотъ древнее кольцо съ привѣской для начертанія клятвы въ вѣрности другъ другу. Вотъ современное кольцо, но по традиціямъ древняго времени. У меня 117 предметовъ привезено, и нѣтъ ни одного одинаковаго. Вотъ *серьги;* онѣ привѣшиваются не въ уши, а на уши, часто на чадры, когда дѣлается повязка чадрой. Я забылъ вамъ еще показать то единственное, что я имѣю изъ золотыхъ вещей, это то, что я всегда ношу на себѣ. Это относится къ XVI вѣку, а это къ XIV. (Показываетъ). Кольцо это сдѣлано при мнѣ на высотѣ 3.000 футъ армяниномъ-кустаремъ, сдѣлано совершенно неожиданно. У меня есть всѣ инструменты, которыми они работаютъ, но я не имѣлъ возможности забрать всѣ эти штуки съ собою. Это сдѣлано маленькимъ ножомъ. Вотъ *медали старинныя,* но не древнія (показываетъ), пара серегъ, серебряная, вызолоченная древняя пара серегъ. У меня цѣлая семья серегъ привезена, гдѣ вы видите перерожденіе: отъ корзины цвѣтовъ постепенный переходъ къ орнаменту. Очень оригинальныя серьги находятся въ Музеѣ Александра III; это маленькій серебряный ящичекъ съ очень длиннымъ ушкомъ, наконечникъ котораго переходитъ въ рыльце, которое соединено съ корзинкой. Часто въ это рыльце вставляется маленькій живой цвѣтокъ. Тѣ серьги въ жанрѣ этихъ большихъ серегъ. Обыкновенно, цвѣтокъ вставляютъ дѣвушки, отличающіяся особенной красотой. Вотъ (показываетъ) серьги—очень древняя корзина, а это древняя, но реалистическаго направленія, изображаетъ изъ себя виноградную лозу, бронзовую, позолоченную. За малымъ временемъ я долженъ ограничиться только этимъ. Вотъ еще зонтикъ персидской принцессы съ ручкой серебряной, вызолоченной и съ драгоцѣнными камнями. Все было покрыто эмалью. Этотъ зонтикъ относится къ 20-мъ, 40-мъ годамъ XIX столѣтія, но традиція древняя.

Теперь я перейду къ *вышивкамъ.* Вотъ (показываетъ) вышивка *современная;* молодыя дѣвушки аристократки турчанки, т. е. аджарки, вышиваютъ. Это *старинная,* но не древняя, а это *очень древняя.* (Показываетъ). Это удивительно красиво на фонѣ голаго тѣла; это покрывало одалиски во время танцевъ, а часто—занавѣсь на окна. Если вы вглядитесь, то увидите, что тутъ все орнаментировка. Вотъ древняя вещь (показываетъ), ей больше 200 лѣтъ. Чадра принцессы крови. (*Голосъ*: Это тоже персидская?) Нѣтъ, турецкая. Это тоже очень древняя *феска*—вышивка тамбуромъ. А вотъ это—непосредственное творчество. Какой тонкій художественный вкусъ. Изъ лоскутковъ—индійская шаль. Этотъ человѣкъ не подражалъ, а самъ создалъ, это изъ Сатлелъ-Арвата. Этой вещи также лѣтъ двѣсти. Это, вотъ, образецъ джи-джима, какого теперь найти невозможно.

Е. Н. Половцова. Это употребляется на пояса.

А. П. Эйснеръ. Да, но не такой ткани. Посмотрите, какая плотность. Это (показываетъ) *кисетъ,* это осетинская очень древняя вещь; здѣсь видно рожденіе крестоцвѣта. А вотъ это очень интересно, надѣвается на поясъ (показываетъ) и, несмотря на то, что это мавританское, опять-таки, носитъ на себѣ символъ креста: крестъ всегда у древнихъ народовъ былъ украшеніемъ, даже въ древнемъ Китаѣ.

Это (показываетъ) цѣпь изъ конскаго волоса, лучшая иллюстрація въ смыслѣ тонкости и, вмѣстѣ съ тѣмъ, прочности. На этой цѣпи много лѣтъ висѣли тяжелые часы; она годится даже и для пенснэ, потому что она легка, какъ пухъ. А это попонаки, головное прикрытіе, которое принадлежало знаменитому гурійскому поэту и публицисту (показываетъ), князю Маміа Гуріэлли, который умеръ, раздавъ свое колоссальное имущество, на порогѣ сакли своего бывшаго крѣпостного. Это древняя праща. Пращи еще недавно вывелись на Кавказѣ. Я помню 20 лѣтъ тому назадъ онѣ встрѣчались въ дикихъ мѣстностяхъ. Это большой кусокъ простой кожи, который клался на голову такимъ образомъ, что одинъ конецъ приходился здѣсь, а другой тутъ (показываетъ), и служилъ для того, чтобы пускать камень. Доказательствомъ того, для чего это сдѣлано, служитъ эта подкладка, чтобы камень не протиралъ. Когда праща потеряла свое значеніе, какъ орудіе самозащиты, она стала головнымъ украшеніемъ, то тутъ продолжали повторять удвоеніе того мѣста, гдѣ клался камень. Вотъ въ этомъ мѣстѣ (показываетъ) былъ ремень, а вотъ тутъ прикрѣплялась такая штука (показываетъ), которая привязывалась къ ушамъ, если волосы очень большіе.

Надо вамъ сказать, что всѣ эти вещи, которыя вы видѣли, сдѣланы самыми примитивными инструментами, т. е. настолько примитивными, что вотъ этотъ ящичекъ, напримѣръ, который я вамъ сейчасъ показывалъ, сдѣланъ сломанной планшеткой отъ корсета, остро отточенной. Ею, въ свое время, рѣзалъ хозяинъ простонародной харчевни персъ. Это кольцо, которое вы видѣли тоже, сдѣлано маленькимъ стальнымъ ножикомъ при мнѣ, въ продолженіе семи часовъ изъ цѣльнаго куска золота. Затѣмъ у нихъ также замѣчательныя издѣлія столярныя, безъ клея, все на шипахъ, такъ что большой сундукъ, столъ, шкапъ можно разобрать. У меня сундукъ, который сдѣланъ изъ сплошного стараго орѣха, покрытаго листами кованной мѣди и желѣза, приколоченными стальными пуговками.

Организовать этихъ кустарей-художниковъ, по моему, весьма легко. Административное распредѣленіе Кавказа и географическое его положеніе, какъ будто, способствуютъ тому, чтобы сохранить его самобытность, и въ то же время даютъ возможность легкаго сбыта. Самобытность сохраняется тѣмъ, что въ извѣстное время года въ извѣстныя мѣстности очень трудно проникнуть, слѣдовательно, долгое время они будутъ предоставлены самимъ себѣ, сидятъ, работаютъ и, накопивъ извѣстное количество матеріала, они сбываютъ его, только достигнувъ центральнаго пункта сбыта—Батума; а Батумъ—промышленный городъ, въ немъ живетъ масса европейцевъ и масса европейцевъ бываетъ наѣздомъ, тамъ много людей, которые очень заинтересованы этими издѣліями; какъ только попадаетъ въ Батумъ какая нибудь кустарная вещь, она моментально пропадаетъ, и ни за какія деньги ея достать невозможно. Я могу сказать, что за послѣдніе 18 лѣтъ я вижу страшный ростъ въ Батумѣ различныхъ кустарныхъ лавокъ, можно сказать, бывшихъ кустарей, потому что это тѣ самые, которыхъ я видѣлъ работающими на мѣстахъ, а теперь они явились для заработка и вырабатываютъ ту «камлотъ», которую мы видимъ въ восточныхъ магазинахъ, ту чернь и филигрань; теперь также стали дѣлать и эмалевыя, но не настоящія работы. Мало того, такъ какъ сбытъ колоссальный, бываютъ такіе случаи: я знаю одного кустаря, у котораго изсякъ запасъ творчества; онъ рѣшительно не успѣвалъ исполнять заказы, а помощникъ его заболѣлъ и уѣхалъ, словомъ, онъ былъ лишенъ возможности удовлетворять потребностямъ спроса, и онъ, ничтоже сумняшася, написалъ за-границу, выписалъ оттуда 2 тома фототипическаго изданія «Стиля» Берренъ, начала XVIII столѣтія, тутъ и барокко, и все. И это пошло въ его серебряное производство,—кинжалы, портсигары и т. д. Я долго не могъ его уговорить это кинуть; потомъ онъ уѣхалъ. Эти два тома стоили 35 рублей безъ пересылки,—это говоритъ за то, что они не стѣсняются въ средствахъ. Я долго старался этихъ кустарей какъ нибудь съорганизовать, заинтересовать. Заинтересовать-то мнѣ ихъ удалось, и даже очень, но съорганизовать не удалось. Все дѣло за средствами. Земства нѣтъ тамъ, музея нѣтъ, слѣдовательно, ни на какую помощь матеріальную и нравственную нельзя разсчитывать, можно разсчитывать только на помощь лицъ, которые знаютъ край, знаютъ жителей и имѣютъ любовь и влеченіе къ дѣлу. Затѣмъ я совершенно согласенъ со многими изъ высказанныхъ мнѣній о томъ, что кустарныя произведенія должны носить самостоятельный отпечатокъ въ зависимости отъ того, изъ чего бы они не были сдѣланы. Сейчасъ, не перескакивая, я не могу этого наглядно доказать, но лѣтъ восемь тому назадъ я читалъ въ Обществѣ Поощренія Художествъ передъ большою аудиторіею, какъ разъ именно то, что хочу теперь доказать. Я показалъ тогда, что одинъ и тотъ же мотивъ помѣщается на совершенно различныхъ предметахъ, на совершенно различныхъ матеріалахъ; такъ, каменная рѣзьба, напр., попала совершенно случайно въ вышивку ковра, и найти ее по началу чрезвычайно трудно, потому что матеріалъ, изъ котораго онъ сдѣланъ, другой, можетъ быть, только измѣнился характеръ и форма первоначально взятаго предмета. Такъ что я постоянно встрѣчалъ, что рисунокъ

орнамента каменной рѣзьбы попадалъ въ металлическія издѣлія, и тотъ же самый рисунокъ попадалъ въ ковровыя издѣлія, въ вышивки, въ рѣзьбу по дереву, и, сообразно съ тѣмъ, изъ чего были сдѣланы вещи, онъ измѣнялъ свою первоначальную форму; но, при внимательномъ изслѣдованіи, форму можно было прослѣдить. Особенно часто это бываетъ съ характерными крестоцвѣтами, съ бобами и съ характерной формой кувшина съ узкимъ горлышкомъ и широкимъ дномъ. Такъ вотъ, сосредоточеніе этихъ кустарей, которые нашли сбытъ въ Батумѣ, оно порождаетъ нежелательное явленіе, такъ какъ они богатѣютъ, но оскудѣваютъ своимъ творчествомъ, потому что оно, можетъ быть, и гнѣздится въ нихъ, но они его не проявляютъ въ своихъ вещахъ, потому что потребности нѣтъ, а чаще всего идутъ тѣ произведенія съ надписью «Ялта», «Кавказъ», «Батумъ», «На память» и тому подобное.

Я покажу вамъ рисунки такихъ кустарей, которые карандаша въ рукахъ не имѣли никогда, а имѣли только маленькій рѣзецъ. У меня много такихъ рисунковъ, но я позволю себѣ представить только эти. Они это очень быстро дѣлаютъ, это ихъ гравюры. Это отпечатокъ чеканки (показываетъ), и это очень просто дѣлается. Лампы у нихъ архаическія, безъ стекла, просто толстый жгутъ, обмокнутый въ керосинъ и резервуаръ, гдѣ керосинъ помѣщается. Горитъ, коптитъ, трещитъ; покоптятъ, пальцемъ помажутъ, прижмутъ, и готово. Вотъ ихъ способъ. Тутъ (показываетъ) уже закралась потребность солдатская. Какой нибудь офицеръ изъ осетинъ сказалъ: «Сдѣлай мнѣ!» А вотъ кувшинъ, о которомъ я говорилъ (показываетъ). Стоитъ этотъ кувшинъ помѣстить на чеканку серебра, и сейчасъ впечатлѣніе кувшина пропадетъ. Вотъ иллюстрація разныхъ орнаментовъ. Вотъ тутъ очень характерная и очень архаическая вещь, высоко художественная, но тутъ едва виденъ рисунокъ, онъ почти сгладился. А вотъ это уже совсѣмъ древняя вещь. (Показываетъ).

Такъ вотъ, я утверждаю и взываю, къ вамъ, къ Общему Собранію, и ко всему Съѣзду Художниковъ бросить эти, можетъ быть, невольные, но партійные счеты: у насъ Всероссійскій Съѣздъ, а не русскій Съѣздъ,—это разница. Такая окраина, какъ Кавказъ, не является окраиной. На даромъ ее, какъ извѣстно, называютъ жемчужиной Россіи, какъ Индію—жемчужиной Англіи! Я бы просилъ очень, если, дѣйствительно, вы находите мою просьбу заслуживающей удовлетворенія и уваженія, постараться синтезировать то, что я указалъ, и въ моей просьбѣ придти мнѣ на помощь необходимымъ постановленіемъ, что нельзя тутъ не обратить вниманія, что тутъ масса общаго съ древне-русскимъ. Тутъ одна мать, мы изъ одной утробы, тутъ эти гамаюны-птицы, и Кавказъ—вовсе не этотъ «камлотъ», не эта чернь и филигрань! Затѣмъ, если найдется другой человѣкъ, пожалуй, я очень радъ, я усталъ биться лбомъ въ каменную стѣну. Энергія моя не ослабѣла, но я былъ бы согласенъ, я былъ бы радъ не за себя, а за принципъ, найти человѣка, который зналъ бы, любилъ бы, и котораго тамъ любили бы, и дать ему возможность, дать ему матеріальныя средства для того, чтобы съорганизовать кустарей. Они гибнутъ совершенно, гибнутъ и тѣ, которые попали въ Батумъ, гибнутъ и тѣ, которые остались у себя въ деревнѣ. Почти все, что я имѣю, я нашелъ подъ спудомъ, въ сараѣ, подъ гнилыми досками, подъ камнями, и, чтобы взять ихъ съ собою, я далъ огромную цѣну.

Я могъ бы купить за рубль или даже за сорокъ копеекъ, а далъ 35 рублей и получилъ отъ Музея Александра III благодарность; мнѣ сказали, что, если бы я заплатилъ 150 р., то они взяли бы и были бы рады, потому что эти вещи имъ необходимы. Я привелъ Музей, какъ авторитетъ. Такъ вотъ, прежде всего, напомню, что земства тамъ нѣтъ, и разсчитывать на чью либо помощь невозможно.

Не въ обиду будь сказано кавказцамъ, которыхъ я люблю и уважаю, что никто такъ мало не знаетъ своей страны и производствъ этой страны, какъ кавказецъ. Онъ знаетъ только ту десятину земли, на которой онъ живетъ. И когда я всѣ эти вещи показалъ въ Тифлисѣ и Батумѣ, то тамъ были удивлены и говорили: «какъ это красиво, гдѣ вы это достали, откуда это? Это, вѣрно, индійское?» И были въ восторгѣ! Слѣдовательно, они абсолютно не знаютъ своей родины. Теперь откуда-то съ востока грядетъ какая-то мода, которая требуетъ коралловъ; кораллы возросли страшно въ цѣнѣ, дѣлается много вещей красивыхъ и оригинальныхъ, перенизанныхъ кораллами, а тѣ древнія вещи, о которыхъ я говорилъ, изъ каменнаго угля, жемчуга, оранжеваго древняго янтаря, бирюзы, золота, платины, серебра, изумрудовъ—кабошоновъ индійскихъ,—эти вещи лежатъ подъ спудомъ, и вы можете за гроши купить эти драгоцѣнности. Я все таки ухитрился привезти 117 предметовъ. Я успѣлъ привезти все таки и двѣ золотыя вещи, которыя считались весьма цѣнными: золотая брошь съ гамаюнами, бирюзой и агатами, которую я спасъ, потому что кустарь вообразивъ, что она изъ червоннаго золота, бросилъ въ огонь. Я какъ разъ въ это время входилъ въ его лавку и заставилъ его вытащить; часть сгорѣла, но я собралъ ее и привезъ себѣ. Затѣмъ поразительный образецъ корзины цвѣтовъ изъ червоннаго золота, жемчужины удивительной формы, ихъ 69, мелкихъ.

Когда стали мнѣ приносить золотыя вещи, очень оригинальныя и красивыя, я закрывалъ глаза и просилъ мнѣ не показывать, потому что я былъ готовъ отдать всѣ деньги за эту вещь, такъ какъ не взять ея нельзя,—она слишкомъ, сказочно хороша! Такъ мнѣ пришлось изъ того, что я видѣлъ, привезти только самую малую часть. Теперь, если разрѣшитъ мнѣ уважаемое собраніе и нашъ уважаемый предсѣдатель, то я разскажу и покажу вамъ, какъ я считаю возможнымъ сохранить самобытность кустаря россійскаго, обобщая и коренного русскаго, сѣвернаго, средняго и южнаго, и окраиннаго, какой бы національности онъ ни былъ,—укажу способъ вести его по его вѣковому руслу, по руслу его вѣкового творчества. Способъ этотъ изобрѣлъ не я; набрелъ на него я, но указалъ его самъ кустарь, съ которымъ я имѣлъ дѣло, тульскій желѣзный кустарь. И рускій кустарь, и юго-западнаго Кавказа очень разнообразенъ по своему производству,—желѣзо, и сталь, и дерево, и шелка и т. д. Дѣло въ томъ, что я, опять таки повторяю, что я не согласенъ съ тѣмъ утвержденіемъ, что орнаментъ, находящійся на одномъ предметѣ, не можетъ и не долженъ повторяться на другомъ предметѣ изъ другого матеріала,—я съ этимъ согласиться не могу. И способъ, который я буду имѣть честь показать вамъ, именно, и явился у меня только благодаря тому, что я пришелъ наглядно къ убѣжденію противному, что все равно, что взять, а на чемъ сдѣлать и какъ сдѣлать,—это разница, и что первоначальный мотивъ совершенно теряетъ свое значеніе, въ зависимости отъ того, на чемъ онъ сдѣланъ, и какъ онъ сдѣланъ. У меня очень много учениковъ, и я пробовалъ съ ними этотъ способъ. Этотъ ящичекъ сдѣланъ такимъ способомъ, который я сейчасъ покажу, а именно: я предлагаю тѣмъ, съ кѣмъ я занимаюсь, взять, что угодно, и, чѣмъ незначительнѣе предметъ, чѣмъ незначительнѣе роль его въ жизни, тѣмъ лучше, тѣмъ разительнѣе то, что получится. Ну, хотя бы пятно на полу взять и форму его повторить на кусочкѣ бумаги; вотъ (рисуетъ) контуръ того, что мнѣ представилось на полу. Предлагаю провести горизонтальную линію, а затѣмъ двѣ параллельныя линіи, и предлагаю расположить между этими параллельными линіями, какъ вы желаете,—въ данномъ случаѣ я взялъ почти отвѣсно, но можно взять наклонно, горизонтально и т. д., для того, чтобы я могъ эту форму вѣрно сопоставить. Затѣмъ берется калька, перерисовывается сюда, повторяется до безконечности, и получается періодическій орнаментъ. И вотъ, у меня получается отъ сопоставленія одной и той же формы промежутокъ, который даетъ впечатлѣніе, опять таки, формы, не правда ли. Тутъ можно воспользоваться внутренностью формы. Тотъ предметъ, который я взялъ,—его названіе у меня исчезаетъ, и, когда я этого достигъ, тогда я могу и формой самого предмета воспользоваться, и также, сохраняя вполнѣ его очертанія, внутри его сдѣлать, что угодно. Чтобы пояснить вамъ это, я позволю себѣ представить примѣръ. Вотъ было задано ученикамъ, дѣтямъ отъ 10-ти, 12-ти лѣтъ, форму электрической лампы сначала нарисовать, а затѣмъ воспользоваться этимъ. Это (показываетъ рисунокъ) колбочка электрической лампы. И у нихъ непосредственно явилось желаніе, явилось творчество; взявъ краски, они начали класть пятна, увлеклись, и сами не замѣтили, что дѣлаютъ все дальше и дальше. Такимъ образомъ, я творчество одного поморца, т. е. двухъ братьевъ поморцевъ Калинкиныхъ, довелъ до того, что они мнѣ, на основаніи этого способа, сдѣлали много. Я сидѣлъ въ моей мастерской около заваленнаго грудой бумагъ стола, около меня лежала собака. Онъ сдѣлалъ прекрасный набросокъ и захотѣлъ воспользоваться этимъ способомъ; снялъ точный контуръ и воспользовался имъ, и изъ этого родилась обложка, явившаяся иллюстраціей къ сказкѣ «Золотая птичка», извѣстной сказкѣ поморцевъ. Но все это, къ сожалѣнію, онъ увезъ съ собою! они оба пропали. Это (показываетъ) тоже электрическая лампочка, работа учениковъ, которымъ сказано было выбирать, что хотятъ; они нарисовали, взяли красную, желтую, синюю краску, и вышелъ орнаментъ.

Предсѣдатель. (*С. С. Голоушевъ*). Возникаетъ вопросъ о соединеніи всего этого съ основною темою Вашего доклада?

А. П. Эйснеръ. Сейчасъ я скажу. На этотъ методъ я набрелъ случайно, видя, какъ кустарь, уставши творить, невольно не подражаетъ природѣ, но воспроизводитъ природу. Сидитъ человѣкъ и тутъ же въ лавкѣ началъ чертить форму, какую ему пришлось, нарисовалъ рядомъ, получился промежутокъ, что-то родилось, его самочувствіе улучшилось, и онъ началъ творить. Затѣмъ я помогалъ директору Кавказскаго Музея въ составленіи Исторіи ковровъ; это было исполнено по желанію покойнаго Наслѣдника Георгія Александровича. Мнѣ приходилось имѣть дѣло съ кустарями, дѣлающими ковры, и я замѣтилъ, что, если вы возьмете сотни, тысячи, милліонъ ковровъ, то вы ни одного одинаковаго ковра не увидите. Иногда, на первый взглядъ, вы скажете,—это сумахъ, это хоросанъ по окраскѣ и характеру рисунка, но, когда вы всмотритесь, то вы увидите, что даже парныхъ ковровъ нѣтъ одинаковыхъ. Происходитъ это отъ того, что они берутъ форму или сами производятъ то, что передъ ними: вершины снѣжныхъ холмовъ, образующія интересную плоскость, растенія, насѣкомыхъ, предметы ихъ обихода, то, что близко передъ глазами; это рождаетъ у нихъ форму, они

берутъ ее цѣликомъ, рисуютъ совершенно точно, насколько умѣютъ, пользуются промежутками, и въ этихъ промежуткахъ, совершенно непосредственно начинаютъ творить: иногда цѣликомъ предметъ, иногда расширяютъ, иногда берутъ примитивный цвѣтокъ, а иногда соединяютъ, и получается растительный орнаментъ. Вотъ почему я показалъ, что, такимъ образомъ, если Собраніе выскажется въ этомъ отношеніи, можно побудить усталаго кустаря къ дальнѣйшему творчеству на томъ же пути, не подражанія, не повторенія стараго, а наоборотъ. Новаго онъ не будетъ видѣть, новое онъ будетъ самъ давать, потому что его будутъ поддерживать, какъ поддерживаютъ малокровнаго человѣка, впрыскивая ему мышьякъ. Вотъ это (показываетъ) дѣлалъ солдатъ, а это дѣлала совсѣмъ неумѣющая дѣвочка.

Предсѣдатель. Быть можетъ, этихъ примѣровъ довольно, они уже достаточно убѣдительны.

А. П. Эйсснеръ. Вотъ послѣдній; это уже съ извѣстнымъ воспитаніемъ графическимъ, это прямо взято изъ гербаріума и энтомологической коллекціи. Задано было сдѣлать рисунокъ, который можно было бы вышить гладью, и затѣмъ рисунокъ, который надо вышить шелками, и разница вышла огромная,—первое впечатлѣніе совсѣмъ иное.

Предсѣдатель. Такъ что Вы, наблюдая кустарей Закавказья, вынесли впечатлѣніе, что они именно подобнымъ путемъ подходятъ?

А. П. Эйсснеръ. Да, они, безусловно, подобнымъ путемъ подходятъ. Вотъ это все орнаментъ висящей въ классѣ лампы.

Предсѣдатель. Можетъ быть, Вы суммируете свои выводы и тѣ пожеланія, которыя слѣдуетъ высказать?

А. П. Эйсснеръ. Значитъ, позвольте мнѣ повторить мою просьбу. Я обращаюсь и взываю къ вамъ, здѣсь присутствующимъ, и ко всему Съѣзду бросить партійность и свои взоры устремить также на, быть можетъ, первостепенный кустарный промыселъ,—вѣдь это еще бабушка на-двое сказала, откуда онъ пришелъ, и дать возможность вспомнить, что наша Россія очень велика и обильна, а, вѣдь, земство не вездѣ есть.

Тамъ нѣтъ такого учрежденія, которое можетъ придти на помощь этимъ несчастнымъ кустарямъ, произведенія которыхъ такъ высоко стоятъ, что ими можно восторгаться, и стоютъ того, чтобы ихъ тянули и выставляли ихъ произведенія, эти произведенія, дѣйствительно, искусны. И вотъ, чтобы найти исходъ, надо дать пристанище и найти нужныя средства и энергичнаго человѣка, который пожелалъ бы ихъ сорганизовать. На Кавказѣ есть Кустарный Комитетъ, но онъ ничего не дѣлаетъ, онъ этихъ вещей не знаетъ, не видитъ, у нихъ чернь и филигрань, это въ Тифлисѣ. И замѣтьте, что тамъ дѣлаютъ все, что касается Кахетіи, а что дальше, по ту сторону, этого не знаютъ и знать не хотятъ.

Хотя я усталъ, я вовсе не такъ молодъ, какъ на первый взглядъ выгляжу,—я уже 20 лѣтъ работаю и трачу здоровье, я согласенъ идти навстрѣчу, только чтобы и вы шли мнѣ навстрѣчу, Министерство или я не знаю кто, и дали бы возможность что нибудь сдѣлать! Я могу сорганизовать, были бы средства; морально они уже сорганизованы, стоитъ мнѣ пріѣхать и всѣ явятся; меня тамъ знаютъ, любятъ и вѣрятъ. Но я ничего не могу сдѣлать, потому что у меня нѣтъ на это средствъ! Такъ что, вотъ единственное, съ чѣмъ я къ вамъ обращаюсь.

Докладъ А. П. Эйсснера былъ иллюстрированъ многочисленными рисунками докладчика и его учениковъ, а также и образцами работъ кавказскихъ кустарей. Выслушанный съ большимъ интересомъ, докладъ возбудилъ пренія, въ которыхъ приняли участіе *В. А. Апухтинъ*, *К. Г. Беренсъ* и *Г. А. Магула*.

В. А. Апухтинъ. Я думаю, что не только такая мелкая партійность, какъ партійность между національностями, населяющими Россію, но даже болѣе широкая, между художниками, едва-ли можетъ имѣть мѣсто на нашемъ Съѣздѣ. Прекрасное всегда одинаково намъ дорого, гдѣ бы оно ни было,—будетъ-ли это кавказецъ, финляндецъ или французъ. Но я долженъ прибавить, что этотъ докладъ, который мы только что выслушали, является, собственно говоря, новымъ подтвержденіемъ моего мнѣнія, что намъ нужно найти такое рѣшеніе, которое было бы принципіальнымъ отвѣтомъ на все. Насъ просили высказать пожеланіе, чтобы была открыта школа для Михайловскихъ кружевницъ; а теперь намъ говорятъ, что нужно что-нибудь сдѣлать на Кавказѣ; но потомъ придутъ костромичи, ярославцы и еще кто нибудь и предъявятъ свои просьбы и требованія, и ихъ мы также должны будемъ удовлетворить. Если мы скажемъ, что нужна школа тамъ-то, что нужна какая-то организація тамъ-то, то это дѣлу едва-ли поможетъ. Если мы дадимъ отвѣтъ на такіе частичные вопросы, мы, можетъ быть, и принесемъ маленькую пользу, но она будетъ меньше, чѣмъ та, которую мы могли бы принести. Намъ нужно выработать такой принципіальный отвѣтъ на всѣ предъявленные вопросы и

запросы, который на извѣстный промежутокъ времени охватилъ бы всю нашу кустарно-промышленную жизнь. Едва-ли мы достигнемъ цѣли, если скажемъ, что нужно дать средства на Кавказъ. Точно также, если скажемъ, что нужно дать средства Михайловскимъ кружевницамъ. Завтра придутъ въ Министерство другіе работники, по столярному дѣлу или кузнечному, или какіе нибудь псковичи и попросятъ помочь, и Министерство скажетъ имъ, что «постановленія о васъ на Съѣздѣ не было!» И, какъ вы долго ждали этого Съѣзда, чтобы выразить эти пожеланія, которымъ мы всѣ, понятно, сочувствуемъ, такъ, можетъ быть, и тѣ долго будутъ ждать другого Съѣзда, который присоединится къ ихъ пожеланіямъ. Мнѣ кажется, что всѣ предложенія сводятся къ одному, чтобы Главное Управленіе Земледѣлія и Землеустройства двинулось по пути кредитованія и моральной поддержки работниковъ и развитія кустарной промышленности. Министерству Торговли и Промышленности слѣдуетъ опять-таки пожелать, чтобы оно двигалось успѣшно по пути развитія художественно-промышленнаго образованія. Я ничего не имѣю противъ того, чтобы были разрѣшены и эти частичные вопросы, но я очень и очень просилъ бы и настаивалъ бы на томъ, чтобы общій принципъ былъ введенъ. Можно указать, что, такъ какъ эти два вѣдомства могутъ раздѣлиться на своемъ трудномъ поприщѣ поощренія кустарной промышленности,—а это неизбѣжно—то для каждаго изъ нихъ остается большое и свободное поприще. Одному—поддерживать, кредитовать всевозможныя организаціи, артели, кустарныя общества,—я говорю объ Управленіи Земледѣлія и Землеустройства; Министерству Торговли и Промышленности предстоитъ другой культурный путь, путь развитія кустарно-промышленнаго образованія въ Россіи. Эти два вопроса, рѣшенные принципіально, конечно, поднимутъ духъ и вѣру тѣхъ, которые вершатъ судьбу кустарнаго дѣла въ Россіи.

К. Г. Беренсъ. Я хочу сказать о дѣятельности Министерства Финансовъ относительно кустарей. Помощь кустарямъ со стороны Министерства Финансовъ уже разрабатывается и отчасти осуществляется, оно образуетъ мелкіе кредиты кустарямъ. Министерство Торговли и Промышленности сознаетъ, что самый крупный недостатокъ среди кустарей, это отсутствіе графической грамотности. Уже указывалось, что среди другихъ мѣръ, прежде всего, необходимо дать графическую грамотность, чтобы дать возможность проявиться творчеству. Мнѣ кажется, что тутъ два вопроса, одинъ—относительно графической грамотности, и другой, весьма важный вопросъ—что кустарь, вырабатывая даже хорошія вещи, не имѣетъ сбыта. Для этого необходима дѣятельность общества въ самыхъ широкихъ размѣрахъ и поддержка тѣхъ учрежденій, которыя дали бы кустарямъ образованіе и, вмѣстѣ съ тѣмъ, открыли бы ему сбытъ. Эта мысль Министерства Финансовъ наиболѣе правильна и наиболѣе отвѣчаетъ идеѣ кустаря, который можетъ только тогда соотвѣтствовать понятію художественнаго развитія, когда будетъ немного болѣе обезпеченъ.

Г. А. Магула. Прежде всего надо заботиться не о графической грамотности, а о сбытѣ. Въ одномъ маленькомъ селеніи серебренниковъ есть маленькая школа, гдѣ занимается только три ученика; изъ этой деревни крестьяне нашли только трехъ дѣтей, которыхъ рѣшили туда послать. Оказывается, что всѣ эти серебренники находятся въ полной кабалѣ у скупщиковъ; пріѣзжаютъ скупщики и берутъ то, что они годами отъ нихъ требуютъ. Слѣдовательно, какъ бы хороша эта школа ни была, все равно, они не могутъ ею пользоваться, потому что, если будутъ дѣлать не то, что дѣлаютъ для скупщика, который везетъ это по ярмаркамъ, то они не будутъ имѣть сбыта этихъ прекрасныхъ вещей.

В. А. Апухтинъ. Я хочу напомнить, что кустарное дѣло не въ той или иной постановкѣ школы, не въ томъ или иномъ вѣдомствѣ, а гораздо глубже. Кустарь не посылаетъ въ школу не потому, что ея программа не подходящая, а потому, что онъ не имѣетъ средствъ, не имѣетъ возможности. Нужно дать ему обезпеченность, и тогда эти школы наводнятся тысячами народа.

Въ заключеніе Собраніемъ была принята единогласно слѣдующая, формулированная по указаніямъ *Е. Н. Половцовой*, резолюція: *предложить Съѣзду выразить настойчивое пожеланіе, чтобы Министерство Торговли и Промышленности и Главное Управленіе Землеустройства и Земледѣлія, а также и другія соотвѣтствующія учрежденія, усугубляя свои заботы о кустарномъ дѣлѣ, обратило на кустарную промышленность юго-западнаго Закавказья свое вниманіе, а также, чтобы на то же обратили свое вниманіе и просвѣщенныя силы Кавказа и кустарныя организаціи Кавказа, въ виду того, что тамъ еще цѣлы, но находятся на краю гибели любопытнѣйшіе образчики самобытнаго народнаго мѣстнаго творчества, могущаго представить большой интересъ для русской художественной промышленности вообще.*

.....

НЕПОСРЕДСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО.

А. П. ЭЙССНЕРЪ.

(Засѣданіе 1 Отдѣла 30-го декабря 1911 г.).

Конспектъ. Методъ, основанный на принципѣ: «форма порождаетъ форму», дающій возможность опредѣлить степень врожденнаго вкуса и умѣніе распорядиться формой и цвѣтомъ (красками) при составленіи узоровъ, періодическихъ орнаментовъ, полосъ, бордюровъ и вообще для предметовъ художественной промышленности, особенно въ кустарномъ дѣлѣ, гдѣ слѣдуетъ сохранять самобытность творчества. При докладѣ были выставлены рисунки учащихся и предметы, исполненные по этимъ рисункамъ.

мѣя ежегодно многочисленныхъ учениковъ и учениць различныхъ національностей, происхожденія и возраста, стремясь избѣгать рутины въ тѣхъ случаяхъ, когда это позволяетъ существующая программа, я невольно изыскивалъ способъ, какъ скорѣе ознакомиться съ врожденнымъ вкусомъ учащихся, не нарушая ихъ самобытности, а, наоборотъ, стараясь подойти, какъ можно ближе къ ихъ чувству выраженія формъ и цвѣта; и уже на этой почвѣ вести по дальнѣйшему пути. Стремился дать имъ возможность, во всякомъ возрастѣ, не «суля имъ журавля въ небѣ, дать синицу въ руки», дать имъ то, что имъ по силамъ, изображать, не подражая и не воображая и въ то же время то, что могло бы заинтересовать ихъ во время работы, не утомляя ихъ, хотя и свѣжія, но слабыя силы. Иначе сказать, не проходить разомъ съ ними отъ «а» до «зетъ», такъ называемую, школу рисованія; отъ проволочныхъ фигуръ, геометрическихъ тѣлъ, орнаментовъ и т. п., а иногда и порадовать ихъ, неожиданнымъ для нихъ самихъ, творчествомъ и возможностью, по своему распорядиться, хотя и точно взятой, формой и цвѣтомъ (краской).

Я говорю формой, въ данномъ случаѣ я имѣю въ виду (первоначально) форму внѣшнюю, то, что принято называть контуромъ, принимая въ соображеніе всю строгость отношенія къ передачѣ формы, я предлагаю взять любой предметъ, и чѣмъ проще онъ, чѣмъ незначительнѣе его роль въ жизни, тѣмъ неожиданнѣе и непосредственнѣе является творчество. Первопачально я предлагаю между двумя параллельными линіями расположить безпрерывно повторяющуюся, строго взятую форму, съ условіемъ, что промежутки, по всей длинѣ параллельныхъ, были одинаковы, расположеніе же взятой формы можетъ быть любое, т. е. горизонтальное, отвѣсное и наклонное. Такимъ образомъ получается полоса, на которой ясно видно, что контуръ первоначальной формы образовалъ рядъ промежутковъ, т. е. форма первоначальная породила форму еще. Вотъ этой-то новой формой и надо воспользоваться такъ, чтобы первоначальная потеряла свое значеніе,—забыть названіе предмета, взятаго въ одной его внѣшней формѣ. Полученною формою пользуются первоначально, заполняя ее по вкусу красками, затѣмъ уже невольно, переходя дальше, заставляютъ и себя и зрителя забыть то, что взяли, т. е. чѣмъ воспользовались. Изъ одной и той же формы, т. е. одного контура, въ зависимости отъ сопоставленія и распредѣленія его промежутковъ, можно получить безчисленное количество орнаментальныхъ, самобытныхъ мотивовъ, могущихъ служить, какъ для предметовъ художественной промышленности, такъ и для другихъ цѣлей: изразцовъ, бордюровъ, тягъ и пр.

Постепенно, идя такимъ образомъ, развивается соображеніе въ сопоставленіи формъ, умѣніе воспользоваться краской такъ, чтобы получить тонъ, одновременно строго соблюдая форму. Эстетическое чутье уже тянетъ къ дальнѣйшему, къ болѣе сложному, отъ орнаментовъ, графически изображенныхъ, переходятъ къ передачѣ ихъ инымъ способомъ,—шитьемъ, рѣзьбой,—эта послѣдняя уже порождаетъ желаніе (какъ рельефъ) дать форму о трехъ измѣреніяхъ и т. д. до безконечности. Отъ орнамента, въ зависимости отъ художественнаго образованія исполняющаго, сопоставляя формы по всѣмъ направленіямъ, увеличивая задачу, углубляется и незамѣтно для себя получаетъ, несмотря на всю простоту первоначально взятой формы, сложную композицію.

Этотъ способъ, несмотря на кажущуюся свободу дѣйствій, пріучаетъ къ строгой дисциплинѣ въ отношеніи соблюденія правильности формъ.

Теперь, когда особенно стала чувствоваться въ массѣ потребность ко всякаго рода украшеніямъ, и не только мелкихъ, носимыхъ на себѣ, но вещей домашняго обихода и самыхъ жилищъ, не только

людей состоятельныхъ, но и простого обывателя города, когда фабрики повторяютъ и перерабатываютъ иностранные образцы или подражаютъ старому, не уставая угождать всякому вкусу, и заняты исканіемъ якобы новыхъ формъ, и усилія эти остаются почти безплодными, и душа невольно ищетъ на чемъ остановиться, обращаясь къ своей родной старинѣ, въ большинствѣ случаевъ уже погибшей, стараются сохранить эти драгоцѣнные остатки, и по нимъ разобраться въ быломъ самобытномъ творчествѣ, которое доступно лишь единицамъ, посвятившимъ себя спеціально изученію древнихъ путей на этомъ поприщѣ.

Когда, дошедши уже до совершенства быстроты, дешевизны и техники производства, взоры обращаются обратно, къ первоисточнику, т. е. къ самобытному ручному труду, съ желаніемъ почерпнуть изъ него, если не новые, то свѣжіе по творчеству, образцы глухой, но здоровой деревни, гдѣ въ часы досуга или въ долгіе зимніе вечера люди обоего пола трудятся самостоятельно надъ тѣмъ, что доступно имъ, какъ матеріалъ для ихъ простой обработки, матеріалъ, который окружаетъ ихъ, и въ смыслѣ, изъ чего производится предметъ, и въ смыслѣ того, какъ и чѣмъ украшается.

Откуда же черпаютъ эти люди то, чѣмъ они желаютъ украсить свой трудъ. Заглядываютъ ли они въ старину, изучаютъ ли хорошіе образцы современнаго производства. Что такъ влечетъ къ нимъ и современнаго купца и ученаго.

Можетъ ли нашъ русскій крестьянинъ кустарь въ далекой глуши (гдѣ особенно интересно его творчество) руководиться тѣмъ или другимъ, онъ также хозяинъ, какъ его хозяйка.

Оба они обременены домашними заботами мужичьей и бабьей доли землепашцевъ. И творчество они почерпаютъ изъ того лишь, что ихъ окружаетъ и ближе всего ихъ касается, откуда же ихъ простота и непосредственность, которая такъ манитъ, такъ непреодолимо влечетъ современнаго усталаго человѣка внѣ національности. (Успѣхъ русскихъ кустарей за-границей). Что же остается дѣлать, изучивъ ли въ тонкостяхъ старые образцы, повторять ихъ безчисленное количество разъ, сообразно потребностямъ, точно копируя ихъ или исправляя, или дать возможность безсознательнымъ художникамъ этимъ самостоятельно развиваться, не повторяясь и не подражая, какъ же обойтись съ тѣмъ матеріаломъ, который только и окружаетъ отъ самаго рожденія до самой смерти крестьянина, прикрѣпленнаго къ землѣ, чтобы онъ жилъ и запасъ его творческихъ силъ не изсякалъ. Съ каждымъ годомъ жизнь осложняется, послѣднее пятилѣтіе особенно жизнь бьетъ ключемъ и осложняясь въ городѣ, увлекаетъ за собой и деревню, безграмотныхъ почти нѣтъ, въ недалекомъ будущемъ всеобщее обученіе, множатся сельскіе учителя, эти носители деревенскаго просвѣщенія, уже черезчуръ универсальнаго, но и единственнаго въ безчисленной россійской деревнѣ. Сельскій учитель, руководитель крестьянской молодежи, какъ-ни-какъ городской выходецъ, и несетъ онъ не тронутымъ душамъ, что умѣетъ, чѣмъ владѣетъ, получивъ все, пройдя городъ. Чуждыя крестьянской душѣ американскія системы, въ данномъ случаѣ, вѣдь онъ учитъ ихъ и рисовать.

Вѣдь и извозчикъ предлагаетъ прокатиться «на американской шведкѣ», но едва-ли это подходитъ русскому самобытному художнику кустарю. Ему нечего гнаться за модой, она быстро проходитъ, а нашъ кустарь трудится уже вѣка, и интересъ къ его бытовому художеству не изсякаетъ. Потому,— онъ источникъ духа живаго, а этотъ источникъ мы всѣ всѣми силами свято обязаны охранять, давая ему правильно течь по его вѣковому руслу.

Необходимо примѣненіе близкой для кустаря, не навязанной системы преподаванія рисованія, какъ одного изъ пособій къ его крестьянскому быту, могущей ему служить доходной статьей, дающей ему возможность тѣмъ же вѣковымъ опытомъ идти дальше, не повторяясь.

Вышеизложенный способъ, смѣю надѣяться, въ виду его простоты, не собьетъ живого кустаря, а лишь поможетъ ему въ его свободномъ творчествѣ.

Докладъ А. П. Эйсснера былъ прочитанъ въ одномъ изъ засѣданій Перваго Отдѣла Съѣзда, но какъ непосредственно касающійся по своему содержанію предмета занятій Отдѣла «Художественная промышленность и кустарное дѣло», перенесенъ для печатанія среди другихъ докладовъ VI Отдѣла.

Докладъ былъ прочитанъ въ присутствіи *Его Императорскаго Высочества Великаго Князя Петра Николаевича и Ея Высочества Княжны Марины Петровны.*

Докладчикъ демонстрировалъ свой методъ преподаванія рисованія на многочисленныхъ рисункахъ своихъ учениковъ. Въ преніяхъ по докладу участвовали *А. И. Некрасовъ* и предсѣдатель I Отдѣла Съѣзда *проф. Д. В. Айналовъ.*

А. И. Некрасовъ не нашелъ въ докладѣ А. П. Эйсснера того психологическаго обоснованія творчества, которое въ правѣ ожидать отъ реферата, озаглавленнаго: «Непосредственное творчество».

Докладчикъ, по мнѣнію А. И. Некрасова, предлагаетъ только чисто-механическій способъ построенія орнамента. Вмѣстѣ съ тѣмъ, оппонентъ не согласенъ со взглядомъ А. П. Эйсснера, что кустари самобытны въ своемъ творчествѣ. Напротивъ, въ работахъ кустарей можно указать присутствіе даже заносныхъ элементовъ, напримѣръ, византійскихъ, романскихъ, нѣмецкихъ, барокко и др.

Съ своей стороны проф. *Д. В. Айналовъ* призналъ, что названіе доклада—непосредственное творчество—не противорѣчитъ его содержанію, такъ какъ въ демонстрированномъ способѣ составленія орнамента творческій элементъ несомнѣненъ. Признавая этотъ способъ весьма интереснымъ, Дмитрій Власьевичъ отмѣтилъ въ немъ нѣкоторыя, по его мнѣнію, отрицательныя черты, какъ, напримѣръ, отсутствіе цезуры въ орнаментѣ.

.....

О ДЕКОРАТИВНОМЪ ФАРФОРѢ.

П. С. ФИЛОСОФОВЪ.

(Засѣданіе 2 января 1912 г.).

Надъ созданіемъ художественнаго произведенія изъ глины художникъ работаетъ въ сотрудничествѣ съ техникомъ. Цѣль у нихъ общая, но пути различны: художникъ, въ силу необходимости, приспособляется къ тому матеріалу и условіямъ работы, которыя предоставляетъ ему въ распоряженіе техникъ, и, въ силу особенности этихъ условій и особенности свойствъ матеріала, принужденъ значительно сдерживать полетъ своей фантазіи. Техникъ, какъ исполнитель требованій художника, неустанно трудится надъ улучшеніемъ свойствъ уже имѣющихся матеріаловъ и увеличеніемъ исполнительныхъ средствъ и орудій, съ которыми оперируетъ уже затѣмъ художникъ.

Производству художественныхъ издѣлій изъ глины придаетъ особенный характеръ то обстоятельство, что продуктъ творчества человѣка въ этомъ случаѣ окончательно завершается и отдѣлывается стихіей—огнемъ. Огонь при этомъ не только закрѣпляетъ сдѣланное человѣкомъ, но именно всегда и додѣлываетъ, доканчиваетъ его работу. Обжигъ, такимъ образомъ, является необходимой стадіей въ производствѣ художественныхъ издѣлій изъ глины. Безъ него продуктъ не совершененъ не только въ техническомъ отношеніи, но и въ художественномъ.

Отсюда слѣдуетъ, что наша стихія (огонь) обладаетъ созидательною способностью, проявляющеюся, между прочимъ, въ химическомъ взаимодѣйствіи веществъ, входящихъ въ составъ художественнаго фабриката,—взаимодѣйствіи, которое имѣетъ мѣсто лишь при высокихъ температурахъ обжига.

Но, господа, огонь—стихія капризная; и наряду со способностью созидать и содѣйствовать человѣку не въ меньшей мѣрѣ обладаетъ способностью и разрушать имъ сдѣланное. Необходимо огнемъ умѣло управлять, дабы дѣятельность его давала всегда при maximum'ѣ созидательной работы—minimum разрушительной.

Эта, вообще нелегкая, задача усложняется и становится все труднѣе и труднѣе по мѣрѣ того, какъ температура огня все возрастаетъ, такъ какъ чѣмъ выше температура огня, тѣмъ его реагирующая способность (созидательная и разрушительная) становится сильнѣе и рѣзче. Но и при большомъ навыкѣ въ управленіи огнемъ керамическихъ печей мы никогда не избавлены отъ могущихъ быть случайныхъ невзгодъ и катастрофъ, портящихъ и уничтожающихъ трудъ художника-керамиста. Можетъ быть многимъ изъ васъ, Милостивые Государи и Милостивыя Государыни, нерѣдко на практикѣ приходилось останавливаться въ недоумѣніи при распознаваніи причинъ той или иной неудачи обжига, строить различныя предположенія и находить эти причины иногда послѣ цѣлаго ряда повторныхъ опытовъ,—нерѣдко же совершенно случайно. А кто же изъ художниковъ керамистовъ вообще можетъ быть увѣренъ за свое произведеніе, когда оно находится во власти огня,—именно, что оно, это произведеніе, обязательно будетъ въ совершенствѣ соотвѣтствовать замыслу художника.

Когда завершеніе труда художника-керамиста происходитъ при высокой температурѣ, скажемъ, при 1.350—1.400° С, каковая температура соотвѣтствуетъ, напримѣръ, обжигу обыкновеннаго твердаго фарфора,—реагирующая сила огня достигаетъ уже такой степени, что многіе цѣнные матеріалы изъ тѣхъ, которые вообще находятся въ распоряженіи художника-керамиста, становятся непримѣнимыми,

такъ какъ они при такомъ жарѣ разрушаются. Тѣмъ самымъ уменьшаются средства для созданія художественнаго произведенія, замыслы художника ограничиваются и задачи его суживаются.

Иллюстраціей только что сказанному можетъ служить производство декоративныхъ издѣлій изъ твердаго фарфора.

Сначала два слова о самомъ твердомъ фарфорѣ.

Возможность получать бѣлый фарфоровый черепокъ на Европейскомъ континентѣ явилась съ открытіемъ каолина.

Практика установила, что для полученія достаточно пластичной, безъ особеннаго труда формующейся массы, необходимо не менѣе 40% каолина. Обыкновенно берутъ около 50%. Чтобы послѣ обжига черепокъ былъ прозрачный, вводится плавень, т. е. матеріалъ легко плавящійся при обжигѣ, какимъ обычно является полевой шпатъ, его берутъ около 25%,—остальное (до 100) составляетъ кварцъ. Такимъ образомъ получается достаточно пластичная масса такъ называемаго твердаго фарфора, состоящая по предыдущему изъ:

каолина	50%
полевого шпата	25%
кварца	25%
	100%

Это есть типичная масса обыкновеннаго нѣмецкаго твердаго фарфора. Отступленія бываютъ, но на существо дѣла вліянія не оказываютъ.

Приготовленныя изъ такой массы издѣлія обжигаются въ фарфоръ при температурѣ 1.370—1.400° С.

Лишь при этой степени жара отдѣльныя составныя части массы начинаютъ вступать между собою въ химическое взаимодѣйствіе и сплавляться.

Это сплавленіе отдѣльныхъ составныхъ частей благопріятнымъ образомъ не совершается быстро, но происходитъ постепенно. Между твердымъ и жидкимъ состояніемъ (послѣднее состояніе, впрочемъ, вообще трудно достижимо) черепокъ долгое время можетъ находиться въ нѣсколько размягченномъ состояніи. Къ тому времени успѣваетъ удалиться гидратная вода, исчезнуть пористость издѣлія, и объемъ издѣлія благодаря этому значительно уменьшается, на $^1/_8$ первоначальнаго или на 12% приблизительно. Раньше, чѣмъ можетъ произойти вредная деформація издѣлія, обжигъ останавливаютъ.

Къ этому же моменту глазурный слой, нанесенный предварительно на слабо обожженный черепокъ, сплавляется и тонкимъ слоемъ заливаетъ всю поверхность черепка, сглаживая ея неровности и скрадывая кое-какіе недочеты.

Теперь перейдемъ къ украшенію нашего твердаго фарфора.

Когда дѣло идетъ объ украшеніи фарфора, наносимомъ сверхъ его глазури, тогда въ распоряженіи художника средствъ много; палитра красокъ его болѣе или менѣе разнообразна. Въ его распоряженіи всѣ тона муфельныхъ красокъ, эмали, т. е. окрашенныя легкоплавкія стекла, благородные металлы: золото, серебро, платина. Твердый фарфоръ, обожженный при высокой температурѣ, закаленный, можно сказать, въ огнѣ, прекрасно выдерживаетъ многократное прокаливаніе въ муфелѣ и позволяетъ тѣмъ самымъ варіировать степень муфельнаго обжига (600—1.000° С) и наносить на одинъ и тотъ же черепокъ въ послѣдовательномъ порядкѣ различной чувствительности къ огню краски.

Если мы теперь обратимся къ подглазурной живописи на твердомъ фарфорѣ, когда краски вжигаются одновременно съ обжигомъ фарфора, т. е. при температурѣ, примѣрно, 1.400° С, то какъ мало окажется такимъ образомъ стойкихъ красокъ, коимъ не повредилъ бы бѣлокалильный жаръ фарфороваго горна.

Изъ палитры художника сразу исчезаютъ всѣ нѣжные розовые и желтые тона, пропадаетъ чистый красный тонъ, и все разнообразіе красокъ, какое вообще имѣлось въ распоряженіи нашемъ, сводится къ нѣсколькимъ (около 5), главнымъ образомъ, темнымъ тонамъ.

Поэтому всѣ твердые фарфоры всѣхъ странъ при всемъ разнообразіи сюжетовъ и формъ подглазурной живописи страдаютъ однотонностью.

Отсюда становится понятнымъ то стремленіе, съ которымъ наша техника работала и работаетъ надъ задачей разнообразить, по возможности, средства подглазурной живописи по фарфору, особенно въ виду тѣхъ замѣчательныхъ художественныхъ эффектовъ, коп присущи этому роду живописи.

Въ этомъ стремленіи техника выработала особый типъ декоративнаго фарфора, степень окончательнаго обжига котораго и сплавленія глазури значительно ниже, чѣмъ твердаго фарфора, а именно

лежитъ около 1.300° С. Въ отличіе отъ вышеописаннаго твердаго фарфора, онъ называется мягкимъ фарфоромъ.

Опыты съ производствомъ мягкаго фарфора во Франціи и Англіи, такъ называемаго «фриттоваго» фарфора, при другихъ условіяхъ, производились даже и ранѣе появленія твердаго фарфора, но ихъ мы касаться не будемъ.

Практическій интересъ, на мой взглядъ, имѣютъ для насъ теперь пока два декоративныхъ фарфора: французскій pâte nouvelle и нѣмецкій—Зегеровскій фарфоръ (Segerporzellan).

Первый изъ нихъ выработанъ бывшимъ техническимъ директоромъ Севрской національной мануфактуры Vogt'омъ, въ подражаніе китайскому фарфору, второй—нѣмецкимъ керамистомъ Зегеромъ, въ подражаніе японскому фарфору.

Не входя въ подробности работъ (давно уже въ свое время опубликованныхъ) вышеуказанныхъ спеціалистовъ, коснусь только слегка лишь Зегеровскаго фарфора.

Масса этого фарфора состоитъ изъ:

Чистаго каолина	25%
Полевого шпата	30%
Кварца	45%
	100%

Такъ какъ 25% чистаго каолина недостаточно для полученія пластичной массы, то часть каолина замѣняется бѣлой пластичной глиной.

Глазурь для такой массы состоитъ:

Полевого шпата	83,55
Мрамора	35,10
Кварца	54,00
Каолина	25,90
	198,45

Обжигъ ведется при 8—10 Sgk, т. е. въ среднемъ около 1.300° С.

Составленный мною декоративный фарфоръ по типу Зегера (опыты производились сначала на Императорскомъ Фарфоровомъ заводѣ, позднѣе въ лабораторіи Технологическаго Института) состоялъ:

Англійскаго каолина . . .	13
Глуховскаго каолина . . .	12
Полевого шпата	30
Кварца	45
	100

Сдѣланы были вещи глазурованныя и фигурки въ бисквитѣ.

При Skg—10 получился прекрасный транспарентный продуктъ.

При этой температурѣ большая часть красокъ, чувствительныхъ къ температурѣ обжига твердаго фарфора, сохраняли вполнѣ свой основной тонъ. Фарфоръ принималъ прекрасно эмали и вообще, повидимому, представлялъ благодарный матеріалъ для декоративныхъ цѣлей. Конечно, такой фарфоръ только декоративный. Онъ не годится для приготовленія общеупотребительной посуды, служащей для утилитарныхъ цѣлей, такъ какъ онъ слабо противодѣйствуетъ механическимъ и физическимъ воздѣйствіямъ, напримѣръ, рѣзкимъ перемѣнамъ температуръ.

Особенно красивый по тону получался изъ такого фарфора бисквитъ (неглазурованный фарфоръ).

Съ введеніемъ въ заводскую практику производства мягкаго декоративнаго фарфора въ рукахъ художника оказываются новыя средства для выполненія его художественныхъ замысловъ; разнообразятся пріемы декораціи, увеличивается палитра красокъ.

На Западѣ, какъ было уже указано, работы съ декоративнымъ фарфоромъ ведутся издавна и результаты получаются прекрасные.

У насъ фабрикація декоративнаго мягкаго фарфора не вошла еще въ заводскую практику; и, напримѣръ, нашъ, долженствующій быть образцовымъ въ приготовленіи художественнаго фарфора, Императорскій заводъ, повидимому, не склоненъ заняться этимъ вопросомъ.

Отдѣльные же опыты, производимые въ мастерскихъ художественно-промышленныхъ школъ, по малости масштаба не могутъ идти въ счетъ.

Между тѣмъ, съ моей точки зрѣнія, введеніе декоративнаго фарфора, именно, на Императорскомъ Фарфоровомъ заводѣ могло бы послужить значительнымъ толчкомъ къ развитію нашей художественной промышленности. На мой взглядъ существующая организація старѣйшаго Фарфороваго завода, недавно справлявшаго свой полуторавѣковой юбилей, служитъ большимъ тормазомъ введенію различныхъ повшествъ, въ частности введенію въ практику этого завода декоративнаго мягкаго фарфора. Не только, однако, это, но и многія другія полезныя начинанія, о коихъ здѣсь не мѣсто и не время говорить, тормазятся и замираютъ тамъ безплодно.

И думается мнѣ, что *наша крупная художественная промышленность значительно выиграетъ, если Императорскій Фарфоровый заводъ, это солидное и географически выгодно расположенное предпріятіе, будетъ реорганизованъ на началахъ истиннаго служенія красотѣ, уваженія къ художественнымъ талантамъ и признанія важности техническихъ усовершенствованій въ производствѣ фарфора.*

Резюме.

1) Твердый фарфоръ не можетъ удовлетворить всѣ требованія, предъявляемыя къ декоративному фарфору.

2) Декоративнымъ фарфоромъ при современномъ состояніи техники производства фарфора можетъ служить мягкій фарфоръ, составленный по типу Зегеровскаго фарфора или pâte nouvelle Севрскаго завода.

3) Мягкій фарфоръ можетъ служить лишь для декоративныхъ цѣлей.

4) Въ силу особенно благопріятныхъ условій, которыми можетъ быть обставлено производство на Императорскомъ Фарфоровомъ заводѣ, на послѣднемъ лежитъ долгъ передъ русской художественной промышленностью ввести въ заводскую практику производство декоративнаго мягкаго фарфора.

Докладъ П. С. Философова былъ прослушанъ съ большимъ вниманіемъ и интересомъ. Собраніе единогласно, безъ преній, признало желательнымъ, *чтобы Императорскій Фарфоровый заводъ, какъ солидное и географически выгодно расположенное предпріятіе, было бы реорганизовано на началахъ истиннаго служенія красотѣ, уваженіи къ художественнымъ талантамъ и признаніи важности техническихъ усовершенствованій въ производствѣ фарфора, отчего значительно выиграетъ наша крупная художественная промышленность.*

.....

О НЕОБХОДИМОСТИ ПРИЗНАНІЯ ЗА ХУДОЖЕСТВЕННЫМИ ПРЕДМЕТАМИ, ИСПОЛНЕННЫМИ САМИМИ ХУДОЖНИКАМИ ПО ИХЪ ЗАМЫСЛУ (OBJETS D'ART), ЗНАЧЕНІЯ НАСТОЯЩИХЪ ПРОИЗВЕДЕНІЙ ИСКУССТВА И О ДОПУЩЕНІИ ТАКОВЫХЪ НА ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ВЫСТАВКИ, НАРЯДУ СЪ ПРОИЗВЕДЕНІЯМИ ТАКЪ НАЗЫВАЕМАГО ЧИСТАГО ИСКУССТВА.

П. П. МАРСЕРУ.

(Засѣданіе 4 января 1912 г.).

Прошу удѣлить очень немного вашего вниманія по поводу вопроса, съ которымъ я обращаюсь къ вамъ по порученію небольшой группы художниковъ. Среди художественныхъ произведеній есть цѣлый рядъ такого рода произведеній, которыя не принадлежатъ къ чистому искусству (вы извините, что я употребляю выраженіе, съ которымъ принципіально не согласенъ, но я дѣлаю это для поясненія своей мысли), другими словами, къ живописи, ваянію, архитектурѣ, и, вмѣстѣ съ тѣмъ, не имѣютъ никакого отношенія къ произведеніямъ промышленнаго искусства, потому что это не фабричныя издѣлія и не тѣ издѣлія, которыя исполняются какими-либо мастерами. Это тѣ издѣлія, которыя задуманы художникомъ и имъ исполнены, которыя представляютъ собою одно художественное цѣлое,—я хочу говорить о такъ называемыхъ objets d'art. Нѣтъ никакого сомнѣнія, что для того, чтобы общество признало за такого рода предметами достоинство произведеній искусства, необходимо чтобы художники и художественныя общества, которые не могутъ не признать ихъ за таковыя, допускали бы ихъ на свои выставки, наряду съ картинами, этюдами, скульптурой и т. д. Это вопросъ весьма существенный, и за-границей онъ рѣшенъ давно въ положительномъ смыслѣ. Здѣсь онъ также рѣшенъ, но только отчасти.

Предложеніе П. П. Марсеру встрѣтило большое сочувствіе. По поводу его высказались *П. П. Пашковъ*, *Я. В. Гурецкій* и *В. К. Розвадовскій*.

П. П. Пашковъ. Въ Москвѣ уже лѣтъ 18 тому назадъ, раньше всѣхъ рѣшило этотъ вопросъ «Товарищество Художниковъ», затѣмъ послѣ него «Міръ Искусствъ», затѣмъ «Московскій Салонъ», и всѣ новыя выставки, которыя устраиваются въ Москвѣ, принимаютъ такія произведенія; остались только выставки Передвижниковъ, на которыхъ этихъ произведеній нѣтъ. Что касается «Союза», то я не думаю, чтобы онъ былъ противъ этого, и если художники рѣшатъ этотъ вопросъ, то и онъ не откажется.

Предсѣдатель (П. П. Марсеру). Я, главнымъ образомъ, и говорю о тѣхъ выставкахъ, которыя имѣютъ среди общества несомнѣнно извѣстный авторитетъ, а именно: Весенняя выставка Академіи Художествъ, выставка Передвижниковъ и Петербургскаго Товарищества. Было бы весьма желательнымъ, если бы вы признали возможнымъ постановить, что такого рода произведенія, являясь дѣйствительно произведеніями искусства, должны быть допускаемы на художественныя выставки, наряду съ другими произведеніями, такъ называемаго, чистаго искусства.

Я. В. Гурецкій. Я, однажды, былъ очень обрадованъ, увидѣвъ въ Академіи Художествъ на выставкѣ маленькую вазочку; правда, она была поставлена въ вестибюлѣ. И вотъ надо было бы просить удѣлить больше вниманія художественнымъ произведеніямъ прикладного искусства и изъ передней допустить ихъ на самую выставку, наряду съ другими произведеніями. Одно общество, «Общество Независимыхъ», постановило принимать произведенія прикладного искусства.

Авторъ вазочки. Тогда было недоразумѣніе. Это было выставлено, между прочимъ, какъ разъ, мое произведеніе, которое я подарилъ Обществу имени Куинджи. Эта вещь чисто случайно была выставлена, а принципіально Весенняя выставка подобныхъ произведеній не принимаетъ.

Я. В. Гурецкій. А я готовъ былъ порадоваться, что приняли.

В. К. Розвадовскій. Я хотѣлъ указать на организацію кружка Украинскихъ художниковъ, которые устроили въ Кіевѣ выставку и принимали, безъ различія, и предметы прикладного искусства.

Предсѣдатель. Мнѣ кажется, что рѣшеніемъ такого рода вопроса можно достигнуть, во-первыхъ, справедливости, потому что нѣтъ никакой причины предполагать, что художникъ, чтобы создать objets d'art, затрачиваетъ, если можно такъ сказать, меньшій трудъ, меньшее мастерство. Совершенно несправедливо, чтобы его работа, его трудъ были умалены только потому, что онъ работаетъ инымъ матеріаломъ, чѣмъ тотъ, который признанъ въ чистомъ искусствѣ. Съ другой стороны, это имѣетъ большое практическое значеніе въ достиженіи той цѣли, которую мы преслѣдуемъ, а именно, когда общество, le grand public, будетъ видѣть на выставкахъ такого рода произведенія прикладного искусства, то, несомнѣнно, въ сознаніе его войдетъ, что какая-нибудь вазочка или шкатулка могутъ быть, дѣйствительно, чисто художественнымъ произведеніемъ. Это сознаніе можетъ весьма благотворно отразиться на общемъ уровнѣ нашей художественной промышленности. Несомнѣнно, за этимъ движеніемъ пойдутъ и другіе, и очень можетъ быть, что наши фабриканты, тѣ, которые спеціально занимаются въ этой области, получатъ совершенно другое самочувствіе, разъ они будутъ знать, что вещи, которыя они дѣлаютъ, могутъ быть признаны вполнѣ художественными, могутъ быть признаны произведеніями искусства. Мнѣ кажется, что если бы Отдѣлъ Съѣзда согласился выразить пожеланіе, чтобы эти произведенія были принимаемы на художественныя выставки, наравнѣ съ произведеніями чистаго искусства (я имѣю въ виду тѣ выставки, на которыхъ до сихъ поръ этого не дѣлается), то, я думаю, мы сдѣлали бы, въ этомъ отношеніи, хорошее дѣло.

Голоса. Да, конечно.

Я. В. Гурецкій. На Общемъ Собраніи было высказано пожеланіе объ устройствѣ Всероссійской Выставки Художниковъ. Я хотѣлъ бы высказать пожеланіе, чтобы была устроена и выставка произведеній прикладного искусства, и чтобы она была соединена съ этой Всероссійской Выставкой Художниковъ,—понятно, если это окажется возможнымъ и не будетъ связано съ какими-нибудь затратами, невозможными для государства.

Предсѣдатель. Разумѣется, если такая резолюція была бы Съѣздомъ принята, то это коснулось бы и тѣхъ выставокъ, которыя до сихъ поръ въ этомъ направленіи не идутъ. И, разумѣется, при устройствѣ Всероссійской Выставки Художниковъ эти вещи сами собою войдутъ въ нее.

Я. В. Гурецкій. Мнѣ кажется, это также повліяло бы и на нашихъ фабрикантовъ, которые до сихъ поръ такъ халатно относятся къ рисункамъ художниковъ.

Отдѣлъ, вполнѣ соглашаясь съ высказанными докладчикомъ соображеніями, постановилъ: *просить тѣ изъ художественныхъ обществъ, на выставки которыхъ до сего времени такого рода произведенія искусства—objets d'art—не допускались, принимать ихъ впредь, наравнѣ съ другими работами художниковъ.*

УЧРЕЖДЕНІЕ МЕЖДУНАРОДНАГО ОБЩЕСТВА РЕГИСТРАЦІИ КУПЛИ—ПРОДАЖЪ ХУДОЖЕСТВЕННЫХЪ ПРОИЗВЕДЕНІЙ [1]).

П. В. БЕЗРОДНЫЙ.

Закрѣпленіе художественной собственности, помощью регистраціи во всѣхъ государствахъ купли—продажъ художественныхъ произведеній на нижеслѣдующихъ началахъ:

Регистрація самаго художественнаго произведенія и именъ его автора и владѣльца съ указаніемъ цѣны, по коей оно было пріобрѣтено, безъ какихъ-либо при этомъ гарантій со стороны Общества.

РЕГИСТРАЦІЯ КУПЛИ — ПРОДАЖЪ ХУДОЖЕСТВЕННЫХЪ ПРОИЗВЕДЕНІЙ.

Тезисы доклада:

I. Пожелаетъ ли Международный Художественный Конгрессъ въ Римѣ утвердить настоящій проектъ организаціи Международнаго Общества регистраціи купли-продажи художественныхъ произведеній.

---

[1]) Настоящій докладъ Съѣздомъ не обсуждался, но было выражено пожеланіе отпечатать его въ «Трудахъ».

II. Если Конгрессу угодно будетъ утвердить § 1, пожелаетъ ли онъ утвердить предложеніе созыва международной совѣщательной комиссіи для разработки основъ международнаго соглашенія по сему предмету.

Интересующіеся вопросами искусства знаютъ прекрасно, что въ этой области, составляющей существенную часть духовнаго достоянія народовъ, право собственности не пользуется достаточною защитою какъ по отношенію къ авторамъ художественныхъ произведеній, такъ и по отношенію къ собственникамъ ихъ.

Такое ненормальное положеніе объясняется отчасти неувѣренностью, въ большинствѣ случаевъ, благодаря отсутствію данныхъ, при опредѣленіи именъ авторовъ художественныхъ произведеній, а также недостаточными свѣдѣніями относительно перехода этихъ произведеній изъ рукъ въ руки и относительно цѣнъ, достигаемыхъ ими при куплях и продажахъ ихъ.

Господствующею во всемъ этомъ неизвѣстностью пользуются представители спекуляціи, обращая ее цѣликомъ въ свою пользу, въ ущербъ, конечно, авторамъ и покупателямъ художественныхъ произведеній, жертвующимъ между тѣмъ на покупку ихъ часть своего состоянія.

Въ интересахъ всѣхъ—положить конецъ такому ненормальному положенію вещей или, по крайней мѣрѣ, уменьшить, насколько возможно, вытекающія изъ него послѣдствія.

Обсудивъ этотъ вопросъ всесторонне, я пришелъ къ заключенію, что лучшимъ для того средствомъ было бы учрежденіе Международнаго Общества, задача котораго была бы: организовать во всѣхъ государствахъ методичную, возможно полную регистрацію купли—продажъ художественныхъ произведеній.

Такого рода закрѣпленіе собственности на нихъ производилось бы Обществомъ, согласно имѣющимъ быть выработанными уставамъ онаго, за опредѣленное, для покрытія расходовъ Общества, небольшое денежное вознагражденіе.

Общество не преслѣдуетъ цѣлей спекулятивныхъ,—задачи его совсѣмъ иныя.

Прибыли Общества идутъ цѣликомъ на покрытіе расходовъ его.

Въ процессъ регистраціи купли—продажъ произведеній искусства можетъ входить рядъ операцій: представленіе Обществу фотографическихъ и иныхъ репродукцій регистрируемаго художественнаго произведенія, примѣты его, указанія, описанія, накладываніе клеймъ, печатей, штемпелей и т. д., совокупность которыхъ представитъ достаточно данныхъ для идентификаціи художественнаго произведенія, а также для освѣщенія могущихъ возникнуть спорныхъ вопросовъ.

Необходимо здѣсь, однако, замѣтить, что актъ регистраціи Обществомъ художественнаго произведенія не будетъ имѣть самъ по себѣ характера гарантіи за показанія и заявленія, принятыя Обществомъ при регистраціи.

Предоставляя вышеозначенныя данныя въ пользованіе публики, какъ полезный матеріалъ при опредѣленіи именъ авторовъ художественныхъ произведеній и при оцѣнкѣ послѣднихъ, а также при могущихъ быть заключаемыми на основаніи этихъ данныхъ соглашеніяхъ и обязательствахъ, Общество никакой при этомъ отвѣтственности на себя не принимаетъ.

По всѣмъ операціямъ Общества ведутся отдѣльныя шнуровыя алфавитныя книги, поступающія въ хранимый Обществомъ архивъ.

Каждому регистрированному художественному произведенію составляется вѣдомость, копія съ которой за опредѣленную плату выдается всякому по первому требованію.

Общество доводитъ о своихъ операціяхъ до свѣдѣнія публики путемъ печатанія отчетовъ и періодическихъ изданій.

Представляю эти вкратцѣ изложенныя указанія характера и дѣятельности проектируемаго мною Общества на благоусмотрѣніе Международнаго Художественнаго Конгресса въ увѣренности, что Конгрессъ усмотритъ въ нихъ практичность и удобоисполнимость организаціи такого Общества.

По обширному полю своей дѣятельности и по своему значенію дѣло это скорѣе подлежало бы организаціи не скудными силами частныхъ лицъ, а тѣми богатыми средствами, которыми располагаютъ Правительства.

Сознавая всю трудность осуществленія задуманнаго мною предпріятія, я не могъ найти болѣе подходящаго случая для изложенія и выраженія моихъ пожеланій, какъ обратиться,—что я и дѣлаю,—къ коллективной волѣ Международнаго Художественнаго Конгресса, собравшагося въ Римѣ, по значенію своему представляющему съ Правительствами не меньшую силу.

Я жду отъ Конгресса нравственной поддержки, которая явится залогомъ успѣха для осуществленія задуманнаго мною предпріятія.

Такое дѣло въ основѣ своей должно имѣть прочный фундаментъ общественнаго къ нему довѣрія и сочувствія, и я надѣюсь, что Конгрессъ соблаговолитъ своею мощною поддержкою положить первый камень закладки проектируемаго мною Общества.

Было бы слишкомъ долго перечислять всѣ выгоды учрежденія Международнаго Общества регистраціи купли—продажъ произведеній искусства. Позволю себѣ, однако, остановить вниманіе Международнаго Художественнаго Конгресса въ Римѣ на нѣкоторыя, наиболѣе крупныя изъ этихъ выгодъ. Конгрессъ не откажется признать, ознакомившись съ нижеслѣдующимъ, всей пользы отъ учрежденія такого Общества для авторовъ художественныхъ произведеній и для коллекціонеровъ и покупателей ихъ.

Выгоды, имѣющія получиться отъ учрежденія Международнаго Общества регистраціи купли—продажъ художественныхъ произведеній.

I. Регистрація купли-продажи художественныхъ произведеній откроетъ новую эру художественной критики, создавъ своею организаціею условія, благопріятныя «Времени», этому, быть можетъ, лучшему по безошибочности и по нелицепріятію элементу критики, для формулированія и произнесенія своихъ приговоровъ.

Дѣйствительно:

Основываясь на томъ, что стоимость регистраціи имѣетъ быть установлена въ возростающемъ процентномъ размѣрѣ, обратно пропорціональномъ объявленной цѣнности регистрируемаго художественнаго произведенія, предметы искусства, зарегистрированные въ большей противъ ихъ дѣйствительной стоимости суммѣ, при послѣдующихъ регистраціяхъ должны неминуемо войти въ норму правильной оцѣнки.

По той же причинѣ перестанутъ попадать въ регистрацію предметы, не представляющіе вовсе художественной цѣнности, а также предметы второстепеннаго художественнаго значенія, цѣнность коихъ не будетъ достигать имѣющаго быть установленнымъ минимума цѣнности, дающей право на регистрацію произведенія искусства.

Первоклассныя же художественныя произведенія, а также произведенія, имѣющія постоянную и опредѣленную художественную цѣнность, а потому находящія всегда покупателей, не перестанутъ регистрироваться при каждомъ переходѣ ихъ изъ рукъ въ руки.

Обществу регистраціи предстоитъ, такимъ образомъ, играть роль какъ бы сита, черезъ которое будутъ проходить элиминируемыя имъ второстепенныя произведенія искусства, а также произведенія, не представляющія художественной цѣнности.

Производя тѣмъ самымъ отборъ произведеній, санкціонированныхъ «Временемъ» постоянными художественными цѣнностями, Общество регистраціи выдвинетъ ихъ въ ряды первоклассныхъ произведеній искусства.

Благодаря вышесказанному, цѣна регистрируемыхъ художественныхъ произведеній увеличится и станетъ постепенно возростать, что и будетъ служить главнымъ стимуломъ собственникамъ художественныхъ произведеній закрѣплять за собою владѣніе ими актомъ регистраціи.

Съ другой стороны, вводя въ область производства предметовъ искусства элементы отбора и подбора ихъ «Временемъ», Общество регистраціи послужитъ мощнымъ орудіемъ для поднятія общаго уровня ихъ производства.

Каждый художникъ, признанный или непризнанный своимъ временемъ, будетъ стремиться своими работами занять со временемъ почетное мѣсто въ средѣ отборныхъ.

II. Регистрація купли — продажъ художественныхъ произведеній откроетъ новую область въ Исторіи Искусствъ: «Исторію Коллекцій Художественныхъ Произведеній».

Каталоги и регистры исчезнувшихъ или разбредшихся по всему земному шару коллекцій могутъ во всякое время, помощью отчетовъ и изданій Общества, быть возстановлены. Коллекціонеры будутъ знать, наконецъ, что труды ихъ,—труды иногда цѣлой жизни,—не исчезнутъ вмѣстѣ съ ними.

Общество регистраціи, сохраняя имена ихъ въ исторіи, явится монументомъ прославленія памяти о нихъ.

III. Благодаря регистраціи переходовъ художественныхъ произведеній изъ рукъ въ руки, внезапное появленіе на рынкѣ,—какъ это такъ часто случается теперь,—первоклассныхъ произведеній искусства станетъ явленіемъ, если не совсѣмъ невозможнымъ, то весьма рѣдкимъ.

Съ другой стороны, легко убѣдиться при посѣщеніи музеевъ и Общественныхъ Галлерей въ постоянно встрѣчающихся въ нихъ ошибкахъ при опредѣленіи именъ авторовъ художественныхъ произведеній.

Одна и та же картина приписывается иногда, съ промежутками всего нѣсколькихъ лѣтъ, то тому, то другому мастеру.

Нѣтъ никакихъ основаній ожидать измѣненій въ такомъ порядкѣ вещей до тѣхъ поръ, пока регистрація, освѣтивъ весь путь, пройденный художественными произведеніями при переходахъ ихъ изъ рукъ въ руки, не прольетъ полнаго свѣта на ихъ прошлое.

Наконецъ, въ настоящее время цѣнностью безспорныхъ оригиналовъ пользуются лишь произведенія, носящія подписи авторовъ.

Произведенія же не подписанныя или съ подписями затертыми временемъ, а также: этюды, эскизы, рисунки и наброски, рѣдко носящіе подписи, теряютъ нынѣ часть своей цѣнности при переходѣ ихъ во вторыя руки.

Общество регистраціи, проливая свѣтъ на переходы художественныхъ произведеній изъ рукъ въ руки и закрѣпляя эти переходы, принесетъ свою пользу и тутъ.

Такимъ образомъ, мало-по-малу разсѣется тьма вѣковъ какъ для авторовъ художественныхъ произведеній, такъ и для собственниковъ ихъ.

Общество регистраціи будетъ охранять интересы однихъ и собственность другихъ.

IV. Всѣ попытки защиты въ законодательномъ порядкѣ художественныхъ произведеній и права собственности на нихъ разбивались до сихъ поръ о невозможность дать юридическое опредѣленіе художественному произведенію.

Регистраціею ихъ Общество не только произведетъ подборъ художественныхъ произведеній, но въ немъ, какъ мы видѣли, сосредоточатся также всѣ свѣдѣнія объ относительной цѣнности регистрированныхъ предметовъ искусства и о переходахъ ихъ отъ одного владѣльца къ другому. Этихъ данныхъ представится въ полной мѣрѣ достаточно для защиты представителями юридической власти интересовъ художниковъ, самихъ художественныхъ произведеній и собственниковъ ихъ.

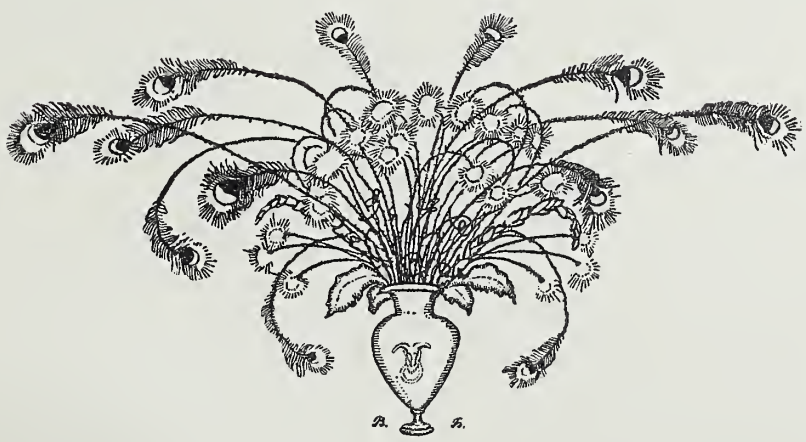
Станетъ возможно:

1. Пріобщать при каждомъ актѣ регистраціи къ пользованію въ процентномъ размѣрѣ прибылями, реализированными увеличеніемъ цѣнности на рынкѣ произведеній искусства авторовъ регистрированныхъ художественныхъ произведеній или наслѣдниковъ ихъ.

2. Установить въ законодательномъ порядкѣ предѣлы праву собственности на регистрированныя художественныя произведенія и отвѣтственность владѣльцевъ за предумышленную порчу и уничтоженіе произведеній искусства.

3. Провести въ законодательномъ порядкѣ безусловное воспрещеніе копировать регистрированныя художественныя произведенія.

Примѣчаніе. Право на разрѣшеніе копировать регистрированныя художественныя произведенія можетъ быть сохранено за музеями и общественными галлереями, но при условіи запрещенія выноса копій изъ района расположенія музея.



ОТДѢЛЪ СЕДЬМОЙ.

ИСКУССТВО ВЪ ТЕАТРѢ.

За послѣдніе годы въ театральной жизни столицъ сказалось большое оживленіе. Но едва ли оживленіе театральной жизни шло параллельно съ развитіемъ театральнаго искусства, и даже вышло какъ-то такъ, что не театръ использовалъ живопись, музыку и другія отрасли искусства, а эти отрасли искусства въ театрѣ использовали самый театръ въ своихъ цѣляхъ. Онѣ не служили ему какъ цѣли высшей, для достиженія которой должны были бы объединиться, онѣ низвели его на роль рядового средства—выдвинуться въ ущербъ прочему. Артистъ отступилъ на задній планъ, туда же отошелъ и декораторъ, впереди стали живописецъ, музыкантъ, балетмейстеръ, режиссеръ. Здѣсь было много красиваго, безконечно много интереснаго, но процвѣталъ ли здѣсь театръ, было ли это развитіемъ театральнаго искусства или же искусства въ театрѣ?... А провинція? Вынужденная въ большинствѣ прислушиваться къ столицамъ, она почти вся, не обладая ихъ средствами, страдаетъ отъ низкаго уровня не только театральнаго искусства, но и искусства въ театрѣ...

Такова была атмосфера, когда собрались дѣятели искусства въ театрѣ, художники, на Всероссійскій Съѣздъ; она и опредѣлили кругъ вопросовъ, которые служили предметомъ занятій VII Отдѣла. Отдѣлъ имѣлъ три (3) засѣданія подъ предсѣдательствомъ барона Н. В. Остенъ-Дризена, кромѣ того, два доклада были прочитаны въ Общихъ Собраніяхъ, такъ какъ они представляли интересъ и для другихъ Отдѣловъ. Въ своихъ занятіяхъ, Отдѣлъ старался выработать такія условія, при которыхъ бы театръ быстро достигъ своего расцвѣта. Въ Отдѣлѣ прошли вопросы о ритмѣ въ сценическихъ искусствахъ, о декораціонномъ искусствѣ, былъ затронутъ вопросъ о низкомъ уровнѣ его и всей вообще постановки въ театрахъ провинціи и о способахъ поднятія послѣднихъ. Далѣе прошелъ вопросъ объ отношеніи искусствъ въ театрѣ къ театральному искусству, о взаимоотношеніи актера и художника, о гармоніи искусствъ на сценѣ, объ отношеніи сценической обстановки къ человѣку и т. д. Въ дальнѣйшихъ занятіяхъ Отдѣлъ призналъ за сценическимъ искусствомъ огромное общественное

значеніе, и докладъ А. Н. Кремлева, поднявшаго этотъ вопросъ, былъ принятъ единогласно и безъ преній.

Въ работахъ Отдѣла приняли участіе многіе дѣятели современнаго театра. Здѣсь дебатировались вопросы, поднятые самою жизнью, и своими занятіями VII Отдѣлъ несомнѣнно принесъ посильную помощь великому дѣлу театра.

О РИТМѢ ВЪ СЦЕНИЧЕСКИХЪ ИСКУССТВАХЪ.

Кн. С. М. ВОЛКОНСКІЙ.

(Общее Собраніе 28 декабря 1911 г.).

Движеніе—существенное условіе сліянія зрительныхъ и духовныхъ впечатлѣній.—Человѣческое тѣло—единственный художественный матеріалъ, воплощающій движеніе въ пространствѣ.—Время въ драмѣ и въ оперѣ,—свобода и подчиненность.—Тѣлодвиженіе, какъ самая цѣнная способность человѣка, въ зрительно-слуховыхъ искусствахъ.—Пластическое нарушеніе музыкальнаго движенія въ оперѣ.—Воплощеніе музыки. Человѣкъ, какъ единственное звено между искусствами—зрительными и слуховыми.—Отрицательныя движенія, нарушающія зрительно-слуховое единство. Три категоріи отрицательныхъ движеній: 1) неизбѣжныя, 2) случайныя, 3) сознательныя.—Современный балетъ.—Техническія формулы. Соотвѣтствіе съ музыкой.

Всякое наше дѣяніе, разумѣю такое, которое проявляется внѣшнѣ, въ силу роковыхъ законовъ нашего земного существованія, отвѣчаетъ на два вопроса: «гдѣ?» и «когда?». Это какъ бы центральныя двѣ точки, и каждая изъ нихъ имѣетъ свое растяженіе въ два противоположныхъ направленія: понятіе, отвѣчающее на вопросъ «гдѣ?»,—растягивается вопросами: «съ какого мѣста?» и «до какого мѣста?»; понятіе, отвѣчающее на вопросъ «когда?»,—растягивается вопросами: «съ какого времени?» и «до какого времени?». Первое растяженіе находитъ свое болѣе точное опредѣленіе въ вопросѣ: «на какомъ пространствѣ?», второе растяженіе находитъ свое болѣе точное опредѣленіе въ вопросѣ: «какъ долго?». Отвѣтомъ на первый вопросъ является понятіе протяженія, отвѣтомъ на второй вопросъ—понятіе длительности. Протяженіе относится къ категоріи пространства, длительность—къ категоріи времени. Внѣ этихъ двухъ категорій нѣтъ человѣческихъ проявленій. Искусство, которое есть одно изъ проявленій человѣка, а именно проявленіе внутренняго человѣка во внѣшнихъ знакахъ, не можетъ уйти отъ власти тѣхъ же двухъ категорій: оно не можетъ найти другихъ знаковъ выраженія, кромѣ тѣхъ, которыя предоставляютъ въ его распоряженіе пространство и время. Перваго рода знаки это тѣ, которые мы видимъ,—отсюда искусства, познаваемыя глазомъ: живопись, архитектура, скульптура; второго рода знаки это тѣ, которые мы слышимъ,—отсюда искусства, познаваемыя ухомъ: музыка, декламація.

Я не упоминаю здѣсь о поэзіи, потому что она въ совершенно особыхъ условіяхъ: она воспринимается прямо духомъ; правда, и для ея воспріятія нужны или глаза или уши, но въ этомъ случаѣ упомянутые органы играютъ лишь вспомогательную роль: черезъ глазъ происходитъ ознакомленіе съ условными алфавитными знаками, само по себѣ не имѣющее отношенія къ художественности впечатлѣнія, ухомъ познается текстъ, но какъ только слуховое воспріятіе доставляетъ удовольствіе, то оно уже превращается въ самостоятельное искусство—декламацію. Вотъ почему поэзія, какъ познаваемая непосредственно духомъ, не находитъ мѣста въ спискѣ искусствъ пространственныхъ и временныхъ: она внѣ того, что познается пятью чувствами, и это настолько вѣрно, что самое слово «поэзія» получило въ обиходѣ нѣкоторое общее значеніе, какъ бы внѣ условій,—мы примѣняемъ его даже къ другимъ искусствамъ, безразлично и къ пространственнымъ и къ временнымъ; такъ, мы говоримъ: «Какая поэзія въ этой картинѣ» или «Какая поэзія въ этой музыкѣ»; мы даже, какъ о чемъ-то совершенно нематеріальномъ, говоримъ: «Какая поэзія *разлита* въ природѣ»; тогда какъ мы никогда не скажемъ: «Какая архитектура разлита въ природѣ» или «Какая живопись проникаетъ эту музыку». Наконецъ, если мы иногда и говоримъ объ архитектурности пейзажа или о живописности музыки, то всегда лишь въ переносномъ смыслѣ, тогда какъ поэтичность произведенія искусства или куска природы указываетъ на реальное присутствіе того, о чемъ мы говоримъ.

Итакъ, то, что мы сказали, остается въ силѣ: всѣ искусства, выражающіяся во внѣшнихъ знакахъ, ощутимыхъ чувствами зрѣнія и слуха, поставлены въ условія пространства и времени, и каждое по своему наполняетъ либо протяженіе, либо длительность: живопись, скульптура, архитектура наполняютъ протяженіе, музыка и декламація наполняютъ длительность.

Но есть третій родъ искусствъ—это тѣ, которыя развиваются и въ пространствѣ и во времени, которыя наполняютъ и протяженіе и длительность, воспринимаются и зрѣніемъ и слухомъ, искусства совмѣстнаго дѣйствія и совокуннаго воспріятія. Таковы всѣ искусства сценическія. Посмотримъ же: какое существенное, непремѣнное условіе совмѣстнаго дѣйствія. Что нужно для того, чтобы мы могли какой-нибудь предметъ заразъ и видѣть и слышать? Картину мы видимъ, но не слышимъ; музыку слышимъ, но не видимъ, а намъ нужно, чтобы картина съ музыкой сочетались, чтобы создалось нѣчто третье, въ чемъ были бы заняты и глазъ и ухо. Какъ же можетъ картина, матерія, воспринимаемая глазомъ, сочетаться съ безплотнымъ звукомъ, воспринимаемымъ посредствомъ уха? Посмотрите въ ясный тихій день на дерево, а теперь, среди гладкаго поля, гдѣ нѣтъ ни кустика, ни травинки, прислушайтесь къ шуму вѣтра: разъ вы видѣли дерево, другой разъ вы слышали вѣтеръ. Но что же нужно для того, чтобы вы *и* увидѣли *и* услышали, да не только въ одно время, а въ одномъ совмѣстномъ, совокупномъ впечатлѣніи? Нужно, чтобы подъ напоромъ вѣтра вѣтки дерева *задвигались*: тогда вы *увидите* вѣтеръ, тогда вы *услышите* дерево.

Движеніе, вотъ, значитъ, что нужно для того, чтобы впечатлѣнія, зрительное и слуховое, слить въ одно совокупное недѣлимое, и движеніемъ, значитъ, отличаются отъ всѣхъ другихъ искусствъ тѣ искусства, которыя дѣйствуютъ заразъ—на зрѣніе и на слухъ. Только въ движеніи сочетается пространственное съ временнымъ, только движеніемъ можно два искусства слить въ одно. Отнимите движеніе въ балетѣ, заставьте его вдругъ остановиться: вы будете видѣть картину, вы будете слышать музыку, и будетъ передъ вами вмѣсто одного слитнаго искусства два раздѣльныхъ, неслитныхъ и несліянныхъ: живопись, искусство пространственное, отвѣчающее на вопросъ: «гдѣ?», и музыка, искусство временное, отвѣчающее на вопросъ: «съ какого времени, до какого времени?». Но пусть по данному знаку балетъ опять придетъ въ движеніе: немедленно возстановится утраченное сліяніе—движеніе музыкальное вольется въ пластику, статическій вопросъ: «гдѣ?» сдвинется съ мертвой точки, и совокупное впечатлѣніе совмѣстнаго дѣйствія будетъ отвѣчать на динамическій вопросъ: «откуда и куда?».

Еще разъ повторяю, безъ движенія нѣтъ сліянія зрительнаго со слуховымъ, а гдѣ нѣтъ сліянія, тамъ разстройство. Недавно въ Парижскихъ Дягилевскихъ спектакляхъ мы видѣли примѣръ такой несліянности. Пока въ оркестрѣ шла увертюра къ «Шехеразадѣ» (обратите вниманіе на великолѣпное русское выраженіе: «шла»), передъ слушателями стоялъ занавѣсъ, на которомъ былъ изображенъ выѣздъ шаха на охоту [1]). То же самое во время исполненія симфонической картины: «Керженецкая Битва»: передъ слушателями—занавѣсъ, изображающій эту битву [2]). Но возможно ли какое-нибудь сліяніе между *изображеніемъ* движенія въ картинѣ и *реальнымъ* движеніемъ въ музыкѣ? Вѣдь картина, что бы она ни изображала, есть вѣчный покой, музыка—само движеніе; движеніе не можетъ быть воспроизведено, даже кинематографъ, единственная форма *воспроизведеннаго* движенія, есть лишь быстрое чередованіе статическихъ моментовъ: движеніе, можетъ быть, единственная форма существованія, которая не можетъ быть воспроизведена,—оно должно быть *осуществлено*. И вотъ, въ Парижскихъ спектакляхъ, подъ звуки музыкальнаго движенія, мы приглашались смотрѣть на пластическую недвижность. При всемъ моемъ восхищеніи художественной дѣятельностью руководителей этихъ выдающихся постановокъ, не могу понять—какъ они могли потратить время и трудъ на разработку столь ложнаго принципа. Мудрѣе поступаютъ тѣ, кто во время музыки погружаютъ слушателя во мракъ.

Но разъ движеніе—существенное условіе слитнаго искусства, то, естественно, возникаетъ вопросъ о матеріалѣ, способномъ воплощать движеніе. Изъ всѣхъ искусствъ только одна музыка обладаетъ движущимся матеріаломъ, но и звукъ имѣетъ движеніе только во времени, по прекрасному выраженію Ларошa: движеніе музыки—линейное, отъ прошлаго къ будущему. Значитъ, звукъ—недостаточный матеріалъ для осуществленія того движенія, которое имѣетъ болѣе, чѣмъ одно линейное направленіе, и вдобавокъ должно быть видимо. Какой же матеріалъ способенъ видимо воплощать движеніе и изъ природы переносить его въ искусство съ точнымъ подчиненіемъ требованіямъ скорости, силы и тяжести? Только одинъ матеріалъ и есть на землѣ: человѣческое тѣло. Человѣкъ, перенося въ искус-

---

[1]) Раб. Сѣрова.

[2]) Раб. Рериха.

ство свое тѣло, переноситъ вмѣстѣ съ нимъ его способность осуществлять движеніе, а также свою способность управлять имъ.

Мы пришли къ центральному пункту совокупныхъ зрительно-слуховыхъ искусствъ—къ человѣку: безъ движенія нѣтъ слитнаго искусства, а движенія нѣтъ безъ человѣка. Разсмотримъ же—какія данныя или, вѣрнѣе, какія способности человѣческой природы являются самыми цѣнными въ смыслѣ удовлетворенія требованіямъ слитнаго или, назовемъ его уже прямо, сценическаго искусства? Человѣкъ, сказали мы, вноситъ въ искусство вмѣстѣ со своимъ тѣломъ двѣ способности: способность къ движенію и способность къ управленію движеніемъ. Первая способность—прирожденная, человѣкъ дѣлитъ ее со всѣми одушевленными существами, а потому она для искусства имѣетъ цѣну сырого матеріала и не больше. Вторая способность—умѣніе управлять своими движеніями, умѣніе подчинять ихъ велѣніямъ, ничего общаго не имѣющимъ съ борьбою за существованіе,—уже преимущественная способность человѣка передъ животнымъ міромъ, а потому въ искусствѣ самая цѣнная. Но если цѣнна способность управлять движеніями, то тѣмъ болѣе цѣнна та сила, которой мы должны подчинить наши движенія, какъ единственно могущая обезпечить правильность ихъ управленія. Эта сила есть ритмъ. Ритмъ во всемъ разнообразіи скорости и группировки временныхъ дѣленій встрѣчается только въ музыкѣ. Мы разсмотримъ, поэтому, роль ритма въ тѣхъ сценическихъ искусствахъ, которыя связаны съ музыкой: въ оперѣ и балетѣ. Но мы остановимся, преимущественно, на оперѣ, и вотъ почему: во-первыхъ, опера, какъ соединенная съ голосомъ и словомъ, представляетъ болѣе сложное искусство въ смыслѣ количества участвующихъ въ немъ элементовъ изображенія, и что вѣрно для оперы, то вѣрно и для балета, пока мы не касаемся спеціально вопросовъ пѣнія; во-вторыхъ, введеніе ритмичности, какъ я ее понимаю, и какъ она должна быть понимаема, сыграетъ не одинаковую роль въ оперѣ и въ балетѣ: въ оперѣ оно приведетъ къ реформѣ искусства, въ балетѣ оно должно будетъ привести къ такому упраздненію старыхъ формъ, которое, въ свою очередь, приведетъ къ упраздненію обветшалаго искусства и замѣнѣ его новымъ.

Вотъ причины, почему мы остановимся, преимущественно, на оперѣ и коснемся балета лишь мимоходомъ. Прибавлю, что если въ разсмотрѣніи сценическихъ искусствъ я ограничиваюсь тѣми, которыя связаны съ музыкой, то не потому, что актеру не нужна ритмика: если она вообще нужна для воспитанія *художественно-правильнаго* человѣка, то понятно, что она нужна и для актера, поскольку онъ человѣкъ и поскольку онъ художникъ. Но въ драмѣ, я разумѣю драму безъ музыки, ритмъ непосредственно не проявляется,—человѣкъ, въ смыслѣ времени, поставленъ въ болѣе свободныя условія, нежели въ оперѣ и въ балетѣ; актеръ можетъ растягивать и сокращать по усмотрѣнію: одинъ ведетъ нѣмую сцену двѣ минуты, другой—двадцать секундъ, и ни тотъ, ни другой не погрѣшаютъ ни противъ какихъ бы то ни было законовъ, ни противъ чьихъ бы то ни было требованій. Совсѣмъ другое—въ оперѣ или балетѣ: здѣсь исполнитель, въ смыслѣ времени, подневоленъ, онъ въ тискахъ, каждая длительность предначертана авторомъ. Въ этомъ, собственно, разница драматической и оперной реализаціи авторскаго замысла. Драматическое произведеніе выходитъ изъ-подъ пера драматурга, который передаетъ его другому человѣку; тотъ несетъ его на сцену, чтобы дать ему зрительное воплощеніе въ пространствѣ, нисколько не стѣсняясь условіями воплощенія во времени: онъ идетъ, какъ сказалъ бы поэтъ, «дорогою свободной куда его влечетъ свободный умъ». Но представьте, что тотъ же человѣкъ, съ той же ролью, изъ драмы переходитъ въ оперу—вмѣсто раскрывавшейся передъ нимъ свободы собственнаго творчества онъ видитъ передъ собой неумолимыми границами очерченное царство; чужою волею поставленные предѣлы: онъ попалъ, какъ сказалъ бы Шиллеръ, «изъ царства произвола въ царство необходимости» [1]). Въ царство, гдѣ нѣтъ самаго свободнаго, самаго растяжимаго изъ элементовъ существованія,—времени. Вмѣсто времени—музыка, а вмѣсто вымысла—подчиненіе. Посмотримъ же: какія послѣдствія подобныхъ сценическихъ условій, и какія они налагаютъ обязанности на исполнителя.

Живой человѣкъ, плоть и кровь, можно сказать,—сырой кусокъ природы, поставленъ между двухъ искусствъ: музыкой въ оркестрѣ и живописью на сценѣ. Какъ, во имя чего попалъ онъ сюда, что даетъ ему право занять такое почетное мѣсто? Одна, исключительная преимущественная способность, благодаря которой онъ осуществляетъ то сліяніе обоихъ искусствъ, которое они сами не въ состояніи осуществить: эта преимущественная способность, о которой мы уже говорили,—*движеніе въ пространствѣ*. Движеніями своими исполнитель заразъ принадлежитъ обоимъ искусствамъ: видимостью ихъ онъ принадлежитъ зрительной сторонѣ—живописи, вообще обстановкѣ, ритмичностью ихъ онъ принадлежитъ слуховой сторонѣ—музыкѣ: *только въ ритмичности движеній сливается онъ*

[1]) „Über Mathison's Gedichte".

съ музыкой и черезъ себя уже свершаетъ ея сліяніе съ обстановкой. Неужели не ясна отсюда важность движенія въ операѣ? Неужели не ясно, что при самомъ великолѣпномъ голосѣ, безукоризненномъ пѣніи, самой прекрасной наружности, поставленный между восхитительнѣйшей обстановкой и совершеннѣйшимъ оркестромъ, человѣкъ,—если его движенія не отвѣчаютъ ритмикѣ музыки,—ничто иное, какъ третье, постороннее, а потому ненужное, лишнее существо: костюмированное тѣло въ смыслѣ живописномъ, костюмированный концертантъ въ смыслѣ музыкальномъ.

Если не ошибаюсь, Фейербахъ сказалъ: «Только тотъ, кто способенъ на абсолютное отрицаніе, можетъ что-нибудь создать». Только тотъ, скажу я, можетъ осуществить задачу, которую возлагаетъ на него участіе въ совокупномъ произведеніи искусства, именуемомъ оперой, кто способенъ на абсолютное отреченіе отъ самого себя; отреченіе отъ всякаго *личнаго* движенія, какъ физическаго, такъ и душевнаго: музыка запрещаетъ, какъ то, такъ и другое. На такое отреченіе способны немногіе; но, когда я говорю «немногіе», я вовсе не разумѣю это слово въ томъ общеупотребительномъ смыслѣ, въ которомъ оно неизмѣнно сочетается со словами «исключительныя, даровитыя натуры». Напротивъ, именно среди *не* особенно одаренныхъ, среди *не* «блестящихъ» артистовъ встрѣчается эта способность стушевать свое житейское «я», сокрыться въ благоговѣніи передъ искусствомъ. Талантъ же, а въ особенности успѣхъ, поддерживаетъ, подогрѣваетъ низкое стремленіе показывать себя, вылѣзать изъ искусства и въ самые высокіе моменты выхода изъ дѣйствительности давать гнилостное напоминаніе о своей житейской мелочности. Оставимъ въ сторонѣ психологическіе извивы, которыми выходятъ наружу и проступаютъ на ясной поверхности искусства побужденія карьернаго свойства, печать заискиванія, упоенія успѣхомъ; всякому ясно, что этому всему такъ же мало мѣста въ роли, какъ раскланиванію съ мимикой благосклоннаго доброжелательства,—но посмотримъ на нѣкоторые примѣры сознательнаго нарушенія музыкальнаго движенія. Начну съ одного, очень разительнаго примѣра, потому что, чѣмъ отрицательный примѣръ разительнѣе, тѣмъ яснѣе выступаетъ положительный принципъ.

Всякому знакома та сцена въ первомъ дѣйствіи «Лоэнгрина», когда послѣ трубнаго призыва толпа замерла въ ожиданіи; Эльза медленно подходитъ къ рампѣ, опускается на колѣни. Тихіе, небесные аккорды готовятъ ея молитву. Что же я видѣлъ во время этихъ тихихъ, небесныхъ аккордовъ? На одной иностранной сценѣ режиссеръ, вѣроятно, желавшій показать свое умѣніе «владѣть массами», заставлялъ всѣхъ подругъ Эльзы, остававшихся въ глубинѣ, стремглавъ бѣжать на авансцену, съ тѣмъ, чтобы пасть на колѣни вокругъ уже колѣнопреклоненной и молящейся Эльзы. Это, конечно, было одно изъ самыхъ яркихъ воплощеній противорѣчія, какія мнѣ пришлось видѣть въ театрѣ: молитвенная недвижность въ оркестрѣ и смятеніе на сценѣ. Я думаю, что даже тому, кто не совсѣмъ отдаетъ себѣ отчетъ, *что* такое пространственное воплощеніе музыкальнаго движенія, принципъ станетъ ясенъ послѣ приведеннаго примѣра. Но я бы хотѣлъ сразу установить, что вопросъ не въ единичныхъ примѣрахъ неудачнаго выполненія или сознательнаго искаженія предписаній музыки, а въ самомъ принципѣ, въ непониманіи того, что̀ значитъ зрительное воплощеніе звука. Пойдемъ дальше, путемъ примѣровъ.

Одинъ извѣстный теноръ въ аріи Ленскаго передъ дуэлью, на послѣднія слова: «Приди, приди, я твой супругъ»—скрючиваетъ пальцы, какъ когти, и всю фразу повторяетъ съ такимъ жестомъ и такимъ напряженіемъ, съ какимъ Отелло сказалъ бы: «Крови, Яго, крови!» Нечего говорить, что публика въ восторгѣ, потому что публикѣ прежде всего нужно актерство, а потомъ уже умѣстность. Возможно ли было бы подобное искаженіе характера, если бы пѣвецъ былъ проникнутъ сознаніемъ того, что ему не играть надо, а музыку изображать? Развѣ возможно было бы такое превращеніе въ тигра, кого же,—Ленскаго, того Ленскаго, что

.... пѣлъ любовь, любви послушный,
И пѣснь его была ясна
Какъ мысли дѣвы простодушной,
Какъ сонъ младенца, какъ луна,—

возможно ли было бы такое искаженіе, если бы исполнитель задался не выполненіемъ актерской задачи, какъ онъ ее понимаетъ, а осуществленіемъ музыки въ движеніяхъ своихъ, если бы всѣмъ обликомъ своимъ онъ изображалъ нѣжную томность тѣхъ звуковъ, въ которыхъ слилась душа композитора съ душой изображеннаго поэта? Вѣдь въ томъ и преимущество музыкальной драмы передъ словесной, что въ ней чувство уже дано, что музыка даетъ *сущность* того, чего актеръ въ драмѣ даетъ лишь *изображеніе,* что, слѣдовательно, остается только отдаться музыкѣ, ее изображать, а не актерствовать. Актерствованіе, вотъ то постороннее, разъѣдающее начало, которое разрушаетъ

внутреннее единство музыкальной драмы, замѣняя музыкально-пластическое движеніе житейско-пластическимъ. Когда въ сценѣ письма, послѣ ухода Няни, Татьяна остается одна и въ оркестрѣ начинается это удивительное наростаніе любви и страданія, пѣвицѣ вовсе не нужно *изображать* эти чувства, какъ бы ихъ изображала актриса: чувства въ оркестрѣ, и вся ея житейская истерика только будетъ портить то, что въ музыкѣ такъ великолѣпно; ей надо лишь тѣлодвиженіемъ своимъ *соотвѣтствовать;* не всхлипыванія и учащенное дыханіе дадутъ картину страданія, а движенія, ритмически совпадающія съ движеніемъ музыкальнымъ, при точномъ отвѣтѣ на всѣ измѣненія въ усиленіи, въ ослабленіи, въ наростаніи, при постоянномъ соотвѣтствіи съ томительнымъ прохожденіемъ черезъ побочныя гармоніи, черезъ мучительныя задержанія секундъ и септимъ, чтобы, наконецъ, разразиться, какъ густо накоплявшаяся гроза, въ ливнѣ до-мажорнаго трезвучія.

Вотъ еще примѣръ, почти элементарный по простотѣ своей. Въ томъ же «Евгеніи Онѣгинѣ», въ эпизодической роли Зарѣцкаго, есть фраза:

И человѣка растянуть
Я не позволю какъ-нибудь.

На слово «растянуть» въ оркестрѣ скрипичная гамма вверхъ удивительной живописной изобразительности. Что же дѣлаютъ пѣвцы на эту гамму? Они руками изображаютъ распластаніе человѣка на землѣ такимъ жестомъ, какимъ бы это сдѣлалъ актеръ; между тѣмъ, вся выразительность уже дана въ музыкальномъ движеніи, и пѣвцу никогда не удастся жестомъ нарисовать картину растянувшагося тѣла такъ, какъ это сдѣлала музыка, а потому онъ долженъ стараться движеніемъ своимъ не рисовать то, что онъ въ воображеніи *видитъ,* а изобразить то, что онъ въ музыкѣ *слышитъ.* Вѣдь сущность картины въ музыкѣ дана,—значитъ, если исполнитель *музыку* изобразитъ, то тѣмъ самымъ онъ изобразитъ и *картину:* чисто пластическій жестъ, не изобразительно-пластическій, а просто динамическій жестъ расходящихся рукъ,— жестъ разрываемаго каленкора, сперва какъ бы съ преодолѣніемъ нѣкотораго препятствія, а потомъ все свободнѣе и скорѣе,—дастъ все, что въ данномъ случаѣ нужно: точное совпаденіе ритмики тѣлодвиженія съ ритмикою музыки, т. е. начала и конца жеста съ началомъ и концомъ гаммы, обезпечитъ то сліяніе и единство, безъ которыхъ пѣтъ удовлетворенія въ совокупномъ зрительно-слуховомъ искусствѣ, а слово дополнитъ это сліяніе, присоединивъ къ зрѣнію и слуху воображеніе.

Какъ на примѣръ совершеннаго выхода артистовъ изъ границъ музыкальной драмы, укажу на ту безобразную бѣготню, которую въ послѣдней картинѣ «Карменъ» учиняютъ теноръ и героиня, когда онъ съ ножомъ гонится за ней. Не говоря о безобразіи этой охоты на человѣка съ точки зрѣнія эстетической, не говоря о неправдоподобности спасенія отъ убійцы на открытой площади, когда кругомъ сколько угодно темныхъ переулковъ, здѣсь не только уже пренебреженіе къ музыкѣ, здѣсь полное забвеніе, что она существуетъ. Посмотрите въ партитуру, и вы увидите, какъ мало мѣста, или, вѣрнѣе, какъ мало времени музыка удѣляетъ на тотъ трагизмъ, который предшествуетъ удару ножомъ, и какъ скоро раздаются беззаботные звуки мотива «Торреадора». И вотъ, если бы артисты были проникнуты сознаніемъ того, что они изображаютъ *музыкальную* драму, они припадали бы ударъ ножомъ и паденіе героини на первый же аккордъ этого мотива, и мы бы тогда *увидѣли* и *услышали* трагическое совпаденіе убійства съ радостнымъ взрывомъ народнаго ликованія. А теперь мы *видимъ* какую-то бѣготню въ клѣткѣ, сцену изъ звѣринца, а *слышимъ* при этомъ безмысленное сопровожденіе радостнаго марша.

Да гдѣ ужъ требовать отъ пѣвцовъ, чтобы они свои *движенія* подчиняли музыкѣ, когда даже *голосомъ* они прямо ищутъ случая вылѣзть изъ нея. Развѣ не вылѣзаніе изъ музыки эти нескончаемыя ферматы, отъ которыхъ приходятъ въ неистовый восторгъ галерки всего міра,—эти ферматы, когда ужъ горла не хватаетъ и животъ призывается въ подмогу, когда всѣ голосовыя средства такъ напряжены, что нота сдвинута съ мѣста, и вы ужъ не знаете, что вы слышите: la ♭, la ♮, или la ♯? Казалось бы, всякій знаетъ, что такое въ музыкѣ посторонній звукъ. Но, право, относительно пѣвцовъ иногда и въ этомъ приходится усомниться. Приходится усомниться, когда припоминаешь, какъ беззастѣнчиво, напримѣръ, пѣвецъ иногда вводитъ въ музыку смѣхъ; вѣдь смѣхъ, громкій, это *звукъ*— посторонній, къ музыкѣ примѣшивающійся звукъ; можно ли и съ какого права вводить въ музыку посторонній звуковой элементъ, когда онъ самимъ авторомъ не введенъ въ ритмику музыки, какъ, напр., въ серенадѣ Мефистофеля? Я уже не говорю о тѣхъ случаяхъ, когда громкость смѣха прямо противорѣчитъ характеру музыки. Кто не помнитъ въ «Пиковой Дамѣ» сцену въ казармахъ,—конецъ этой сцены. Какъ любятъ тенора давать сумасшедшій хохотъ на послѣднихъ словахъ: «Тройка,

семерка, тузъ». А что въ это время въ музыкѣ? Прежде всего въ музыкѣ написано: sempre p p p. Таинственно уходятъ вглубь гнусавыя октавы деревянныхъ инструментовъ, а въ скрипкахъ трепетное замираніе жизни. И на фонѣ этого замиранія что же мы слышимъ? Пробуждающійся и все громче раздающійся смѣхъ. Да мыслимо ли допустить—одновременно—въ музыкѣ diminuendo, а въ человѣкѣ crescendo? Но вотъ, они *хотятъ* показать, что умѣютъ играть, умѣютъ смѣяться. Да мало ли что еще пѣвецъ *умѣетъ*,—развѣ все, что онъ умѣетъ, надо показывать? Умѣрьте ваше актерствованіе, а прислушайтесь къ музыкѣ, не покидайте ея, идите съ нею, замирайте съ нею, угасайте съ нею, живите *въ музыкѣ*, а не *рядомъ съ музыкой*, и вы войдете въ новый, несуществующій міръ, и вы дадите зрителю и слушателю то, чего ни одинъ актеръ не можетъ дать, какъ бы онъ хорошо ни умѣлъ смѣяться. И публика замретъ и *вмѣстѣ съ музыкой* и *вмѣстѣ съ вами* будетъ погружаться въ угасаніе, и въ холодѣ и ужасѣ предъ тайной неразгаданнаго, недвижная, застынетъ... И среди *молчанія* тогда потухнетъ слабый трепетъ скрипокъ, котораго теперь не слышно за дикимъ ревомъ расходившейся галерки.

«Музыка въ высшемъ своемъ облагороженіи должна стать образомъ», сказалъ Шиллеръ. Что рисовалъ себѣ при этихъ словахъ этотъ удивительный человѣкъ, эстетикъ въ поэзіи и поэтъ въ эстетикѣ? Что могло проноситься передъ его очами при той скудной дѣйствительности, которую представляла опера въ его время? Мы этого, конечно, знать не можемъ, но мы знаемъ, что онъ же сказалъ: «Кто не отваживается за предѣлы дѣйствительности, не овладѣетъ истиной». Какую же онъ за музыкальной дѣйствительностью провидѣлъ музыкальную истину? *Музыка должна стать образомъ.* Изъ всѣхъ существъ видимаго міра одинъ только человѣкъ можетъ осуществить этотъ образъ — видимымъ своимъ движеніемъ, совпаденіемъ ритмики тѣлесной съ ритмикой музыкальной.

Несомнѣнно, что такая роль центральнаго звена между искусствомъ звуковымъ и пластическимъ, выпадающая на долю человѣка,—собственно на долю его тѣла,—должна вести къ полной перестановкѣ тѣхъ формъ, къ которымъ пришло и въ которыхъ остановилось современное оперное искусство. Не мѣсто здѣсь говорить о томъ, на что способна пластика, когда она слѣдуетъ велѣніямъ музыки: пришлось бы говорить о выразительности человѣческаго тѣла, о прелести ритмическаго движенія, объ увлекательности ритмическаго бѣга, о великолѣпіи ритмической остановки,—обо всемъ томъ, о чемъ мы не только забыли, но чего мы даже никогда ни въ одномъ театрѣ не имѣемъ случая видѣть. Но одно могу сказать: кто читалъ книги Чемберлена и Аппіа и кто видѣлъ пластическія «реализаціи» музыкальнаго движенія въ школѣ Ритмической Гимнастики Жака Далькроза, тотъ больше не можетъ смотрѣть на нашу современную оперу, тотъ *требуетъ* ритмическаго сліянія движенія съ музыкой, тотъ вмѣстѣ съ Шиллеромъ жаждетъ зрительнаго воплощенія звуковъ и тотъ вѣритъ, вмѣстѣ съ Вагнеромъ, что «въ нашихъ рукахъ всѣ средства къ достиженію наивысшаго» [1]). Но какъ заставить людей понять и повѣрить, что самое сильное, самое убѣдительное средство на пути художественнаго совершенства въ то же время и самое близкое намъ,—наше тѣло съ его способностью слушать и изображать? Въ школу Далькроза въ Дрезденѣ явилось десять человѣкъ артистовъ Дрезденской Королевской оперы записаться въ классъ сольфеджіо. «А пластикѣ вы не хотите обучаться?» Они сдѣлали презрительную гримасу. Черезъ недѣлю (проходилась какая-то роль, гдѣ нужна была лѣстница) профессоръ повелъ ихъ въ залу, гдѣ построены ступени для ритмическихъ упражненій въ восхожденіи. Лѣстница вообще даетъ неисчерпаемый матеріалъ пластической красоты; что можетъ быть великолѣпнѣе въ смыслѣ живой пластики, какъ человѣкъ, всходящій по ступенямъ,—идетъ ли онъ гордой поступью или мучительно завоевываетъ ступень за ступенью, волочится ли изнеможенный или взлетаетъ окрыленный,—лѣстница изумительный распредѣлитель движенія, полный эстетики, полный философіи. Но чѣмъ она становится, когда восхожденіе свершается подъ музыку и по музыкѣ, это можетъ знать только тотъ, кто видѣлъ, а еще больше тотъ, кто самъ испыталъ... На другой день послѣ этого упражненія всѣ десять артистовъ Дрезденской оперы записались въ классъ Ритмической Гимнастики. И могло ли быть иначе? «Ритмъ,—говорилъ знаменитый Дельсартъ,—есть *форма* движенія». А что же матеріалъ безъ формы! И какой же грѣхъ оставлять самый драгоцѣнный матеріалъ—*движеніе*, безъ формы, *безъ ритма!*

Остановимся нѣсколько на практической сторонѣ вопроса. Подчиненіе движенія звуку, какъ и всякая форма подчиненія, налагаетъ двѣ обязанности: дѣлать то, что музыка приказываетъ и не дѣлать того, чего она не приказываетъ; иначе сказать, *исполнять* тѣ движенія, которыя отвѣчаютъ музыкальной ритмикѣ и *воздерживаться* отъ тѣхъ, которыя ей противорѣчатъ или ею не оправдываются. Первая сторона задачи, положительная, составляетъ предметъ спеціальнаго художественнаго

[1]) VIII, 86.

воспитанія, для осуществленія котораго, какъ я сказалъ, нѣтъ другого способа, какъ метода, изобрѣтенная Далькрозомъ; другая сторона задачи, запретительная, есть вопросъ контроля надъ самимъ собой, и это уже во власти каждаго. Оставимъ положительную сторону вопроса,—пришлось бы дать подробное изложеніе системы Далькроза, что увлекло бы насъ на путь художественной педагогики: система эта мною изложена печатно, многіе будутъ имѣть случай наглядно познакомиться съ ея результатами, всякому предоставлено судить, насколько основательны тѣ надежды, которыя возлагаются на систему адептами ея,—вся эта положительная сторона остается открытой для тѣхъ, кто не увѣровалъ въ художественно-воспитательную силу ритмической гимнастики, и о томъ, что *надо* дѣлать, мы больше не будемъ говорить, но обратимся къ отрицательной сторонѣ, къ тому, чего *не надо* дѣлать, чего не только надо избѣгать, но что нужно изгнать, уничтожить и забыть.

Отрицательныя движенія, т. е. такія, которыя не оправдываются музыкой или противорѣчатъ ей и потому являются нарушеніемъ зрительно-слуховой картины, можно раздѣлить на три категоріи: 1) движенія неизбѣжныя, вызванныя случайными обстоятельствами не художественнаго характера; 2) движенія случайныя, безсознательныя, не связанныя ни съ ролью, ни съ музыкой, и 3) движенія сознательныя съ художественнымъ намѣреніемъ, но съ противохудожественнымъ результатомъ. Разсмотримъ каждаго рода движенія отдѣльно.

1) *Движенія неизбѣжныя, вызванныя случайными обстоятельствами не художественнаго характера.* У артиста падаетъ шляпа,—онъ *долженъ* ее подобрать. Русалка выходитъ изъ рѣки, платье зацѣпилось за деревянный кустъ,—она *должна* его отцѣпить. Этого рода жесты можно опредѣлить, какъ жесты житейской необходимости, внѣдряющіеся въ искусство; это есть то вторженіе жизни въ искусство, о которомъ Оскаръ Уайльдъ сказалъ, что оно есть врагъ, опустошающій жилье. Какъ же нужно въ этихъ случаяхъ поступать артисту? У насъ эти жесты имѣютъ всегда, если можно такъ выразиться, контрабандный характеръ: русалка, застрявшая въ камышахъ, устремляетъ растерянный взглядъ въ публику и, пока нервная рука теребитъ и рветъ зацѣпившуюся кисею, взоръ говоритъ зрителю: «не смотрите на меня, я оправляюсь... одну минутку... вотъ такъ, теперь можно». Зачѣмъ, все это? Развѣ у настоящей русалки не можетъ зацѣпиться платье? Надо не самой изъ роли выходить, а необходимый жестъ *ввести въ роль*, подчинивъ его ритмикѣ даннаго момента, поставивъ его въ согласіе съ характеромъ изображаемаго лица.

2) *Движенія случайныя, безсознательныя, не связанныя ни съ ролью, ни съ музыкой.* Это все то, что артистъ себѣ позволяетъ, когда онъ, какъ бы сказать, кончилъ свой номеръ, когда онъ думаетъ, что, какъ солдатъ, онъ можетъ стоять «вольно»: «отзвонилъ, и съ колокольни долой». Происходитъ это отъ неяснаго пониманія, что такое зрительно-слуховая картина, частью которой онъ состоитъ; въ этой картинѣ все размѣрено, все предначертано, нѣтъ ничего случайнаго, по крайней мѣрѣ, *не должно* быть ничего случайнаго, *ибо нѣтъ ничего болѣе враждебнаго другъ другу, чѣмъ искусство и случайность;* и его случайное движеніе, съ ролью не имѣющее ничего общаго, ни живописнымъ, ни музыкальнымъ художникомъ не предусмотрѣнное, является такимъ же нарушеніемъ, какъ на настоящей картинѣ пятно отъ упавшей на нее кисти: пятно надо убрать, мѣсто надо переписать. Артисты, да одни ли артисты, не хотятъ признать, что съ той минуты, какъ занавѣсъ поднятъ, каждая пядь земли и каждая секунда времени должны быть распредѣлены и нерушимо соблюдены, что ранѣе, чѣмъ занавѣсъ не опустился, артистъ не можетъ «сойти съ колокольни», что, пока занавѣсъ поднятъ, онъ «звонитъ» даже, когда ничего не дѣлаетъ.

Указанный недостатокъ имѣетъ не только единичный, но часто и массовый характеръ; кому не извѣстны въ балетѣ эти моменты отдыха, наступающіе за групповыми эффектами послѣ моментовъ успѣха? Эти передышки подъ звуки апплодисментовъ, когда одни «оправляются», а другіе хоть и остаются въ роли, но не въ силахъ удержаться, чтобы не окрасить ее упоеніемъ хорошо сданнаго экзамена. Въ балетѣ эти расхолаживающія передышки даютъ томительное впечатлѣніе вѣчныхъ переначинаній. Благодаря тому, что вниманіе артиста, да и балетмейстера, направлено на данный танцовальный «номеръ», промежутки между номерами предоставлены случайности, и такимъ образомъ балетъ превращается въ чередованіе искусства съ неискусствомъ. Серьезное вниманіе слѣдовало бы обратить на то, что можно бы назвать «нѣмыми сценами» въ балетѣ, т. е. промежуточными сценами между балетными «монологами» и «хорамп»: вѣдь музыка не прекращается, слухъ живетъ въ искусствѣ, зачѣмъ же зрѣніе оскорбляется безпорядкомъ?

Наконецъ, нельзя не указать на психологическую окраску, или, вѣрнѣе, не окраску, а на психологическое обезцвѣченіе, которое подобнаго рода движенія налагаютъ на все сценическое дѣйствіе, на то разрѣженіе, которое они вносятъ въ напряженность драматической атмосферы. Кто не видалъ первыхъ сюжетовъ, точно на время уходящихъ отъ исполненія своихъ обязанностей; кому не извѣстны

эти короли и королевы, *скучающіе* на своихъ тронахъ, пока передъ ними пляшутъ скоморохи или поютъ гусляры? И кто же не страдалъ при видѣ тѣхъ полчищъ *скучающихъ* хористовъ или *скучающаго* кордебалета, которые запружаютъ сцену и глазѣютъ въ то время, какъ впереди происходитъ дѣйствіе? Возможно ли какое-нибудь созиданіе на расхолаживающемъ фонѣ *этой* непроницаемой скуки... Какое пониженіе драматической температуры!..

Конечно, и будущимъ композиторамъ придется считаться съ этой стороной дѣла и уже не писать такую музыку, которая одну половину сцены оживляетъ, а другую повергаетъ въ летаргію.

Сюда же надо отнести еще одного рода движенія у оперныхъ пѣвцовъ. Движенія менѣе случайныя, чѣмъ сейчасъ разобранныя, движенія не совсѣмъ безсознательныя, но подсказанныя не ролью и не музыкой, а технической стороной пѣнія: жестъ усилія, иногда притоптываніе ногой на очень трудной высокой нотѣ; сжатый кулакъ, всегдашній свидѣтель нервности пѣвца; отъ этихъ движеній, продиктованныхъ, какъ бы сказать, физической стороной пѣнія, слѣдуетъ отличать жесты, въ которыхъ, наоборотъ,—иногда неумѣло, иногда смѣшно сказывается у пѣвца инстинктивное повиновеніе музыкѣ: такъ извѣстный завитокъ рукой на музыкальной фіоритурѣ, столь распространенный у итальянцевъ; нѣкоторое подчиненіе походки музыкѣ, поклоны, присѣданія въ тактъ,—все это рѣдкіе намеки на то, что должно бы было быть; это проблески того принципа, который въ оперѣ забытъ, и который—какъ ни странно это можетъ показаться—гораздо больше соблюдается въ кафе-шантанахъ. Тамъ странныя, уродливыя формы, но тамъ хорошо знаютъ, что значитъ сліяніе тѣла съ музыкой, и тамъ вы рѣдко увидите то, что бы можно назвать «постороннимъ» движеніемъ. Какъ есть въ музыкѣ посторонній звукъ, такъ есть во время музыки постороннее движеніе, и если мы при постороннемъ звукѣ испытываемъ поползновеніе заткнуть уши, то, уразумѣвъ оскорбительность посторонняго движенія, мы будемъ испытывать потребность закрыть глаза. И когда мы сознаемъ, что только предначертанное и исполненное имѣетъ право именоваться искусствомъ, то какими рѣдкими оазисами покроется пустыня, которую представляютъ зрительно-слуховыя картины современной сцены!

3) *Движенія сознательныя, съ художественнымъ намѣреніемъ, но съ противохудожественнымъ результатомъ.* Здѣсь передъ нами такая обширная тема, что и не знаю, какъ приступить къ ней въ предѣлахъ краткаго доклада. Поставимъ прежде всего нашъ основной, уже не разъ высказанный принципъ,—*всякое видимое движеніе, не отвѣчающее движенію музыкальному, разрушаетъ сліянность зрительнаго и слухового впечатлѣнія, разбиваетъ то единство, безъ котораго искусство немыслимо, а потому противохудожественно;* а такъ какъ движеніе на сценѣ осуществляется человѣкомъ, то мы можемъ прибавить: *такое музыкѣ противорѣчащее движеніе не оправдываетъ присутствія человѣка на сценѣ.* Поставимъ этотъ принципъ и посмотримъ, какъ погрѣшаетъ противъ него современный театръ. Здѣсь время обратиться къ балету, такъ какъ сущность балетнаго искусства, можно сказать, есть сліяніе движенія со звукомъ, слѣдовательно, съ кого же и спрашивать, какъ не съ балета. Два коренныхъ недостатка обусловливаютъ ту художественную нелогичность, какую представляетъ изъ себя современный балетъ, и препятствуютъ его свободному превращенію въ то, чѣмъ онъ долженъ быть: зрительное выраженіе того, что мы слышимъ, тѣлесное выраженіе безплотнаго движенія, физическое, но психологически окрашенное воплощеніе музыкальной скорости и медленности, силы и слабости, легкости и тяжести. Первый недостатокъ: балетъ загроможденъ тѣмъ, что бы можно назвать утвержденными образцами, цѣлымъ арсеналомъ отъ вѣка установленныхъ пластическихъ формулъ, которыя служатъ какъ бы кирпичиками для построенія хореографическихъ зданій. Какъ бы эти кирпичики ни обтесывались и ни склеивались, т. е. какъ бы ни сочетались эти формулы, зданія въ концѣ концовъ всегда выходятъ похожи. Эта пелена сходства, лежащая на всѣхъ хореографическихъ картинахъ, закрѣпляется тѣмъ еще, что формулы, ножныя и ручныя, столь же однообразны, сколько многочисленны. Понятно: радіусъ измѣненія въ этихъ хореографическихъ тонкостяхъ такъ малъ, что сами по себѣ онѣ не могутъ вліять на измѣненіе зрительной картины. Наконецъ, самый главный ихъ недостатокъ это то, что при всей ихъ трудности, онѣ психологически ничего не выражаютъ, онѣ сами себѣ цѣль.

Я не хочу нисколько умалять дѣйствительныя достоинства искусства, которое и мнѣ, какъ многимъ, доставляло минуты несомнѣннаго художественнаго наслажденія, но я утверждаю, что вся прелесть балета проистекаетъ изъ причинъ постороннихъ пластической сущности этого искусства, что она коренится не въ томъ, *что* производится, а въ томъ, *какъ* производится, а, слѣдовательно, въ концѣ концовъ въ томъ, *кто* производитъ. Когда мы восхищаемся, мы восхищаемся не движеніями, а исполненіемъ: точностью, мѣткостью, чистотой, наконецъ, мы восхищаемся, и больше всего, всѣмъ тѣмъ, что имъ сообщаютъ качества, лично присущія исполняющему: грація, ловкость, сила и то неуловимое, что мы называемъ «шармомъ», не присущи самимъ движеніямъ, они присущи чело-

вѣку, и тѣмъ обиднѣе видѣть, что онъ все это вкладываетъ въ то, что по самому существу своему не можетъ имѣть ни смысла, ни выраженія. Сведите балетныя движенія къ простѣйшему: это живая механика, но, конечно, не живая пластика; и движеніе шарнеръ тѣлесныхъ, если будемъ откровенны передъ самими собой, къ какимъ ужаснымъ формуламъ сводится оно! Верченіе, подрыгиваніе, семененіе, исканіе устойчивости. Не можетъ *жить* такое искусство. Всѣ эти головокружительные фокусы, во время которыхъ предписанная улыбка смѣняется выраженіемъ ужаса передъ возможной неудачей, эти пластическія скороговорки, эти побиванія рекордовъ, все это *должно* когда-нибудь исчезнуть, потому что грѣхъ противъ художества заставлять человѣческое тѣло производить движенія, которыя ничего не значатъ, грѣхъ противъ разума позволять бормотать тому, что можетъ убѣждать, грѣхъ противъ жизни—на самое изумительное орудіе выразительности на землѣ, на тѣло человѣческое, налагать оковы трафарета. Эта замѣна богатства скудостью должна же когда-нибудь раскрыть глаза и заставить понять, что то, чѣмъ мы восхищаемся, есть лишь намекъ на то, что должно и можетъ дать человѣческое тѣло, повинующееся велѣніямъ музыки. И вотъ тутъ встаетъ передъ нами вопросъ о второмъ существенномъ недостаткѣ балетнаго искусства: повинуется ли тѣло музыкѣ въ своихъ движеніяхъ?

Я уже сказалъ, что движеніе въ балетѣ присочинено къ музыкѣ, не родится изъ нея. Эта присочиненность, приклеенность придуманныхъ движеній къ музыкальному номеру, болѣе, чѣмъ что бы то ни было, мѣшаетъ балету сдѣлаться настоящимъ выразительнымъ искусствомъ, искусствомъ такой выразительной силы, какой мы въ правѣ отъ него ожидать, разъ оно обладаетъ самымъ сильнымъ и разнообразнымъ орудіемъ выраженія—тѣломъ человѣческимъ при полной свободѣ движенія. Не выдуманныя отдѣльно отъ музыки пластическія формулы дадутъ возможность этой свободѣ и этой выразительности показать все то, на что онѣ способны; не тому рисунку надо подчинять тѣлодвиженія, который, зажмуря глаза, *придумываетъ* балетмейстеръ и пластическій *результатъ* котораго слагается въ его *головѣ,* а тому рисунку, который мы *слышимъ* въ музыкѣ и динамическій корень котораго въ *звуковомъ движеніи,* въ ритмѣ. Какъ всякій матеріалъ, тѣлодвиженіе, чтобы стать искусствомъ, должно быть подчинено закону, но законъ этотъ мы найдемъ не въ чувствѣ и не въ зрительныхъ требованіяхъ пластики, а въ звукѣ, въ той правильности, съ которой онъ располагается въ безконечномъ разнообразіи скорости, медленности, силы, слабости, легкости и тяжести. Тѣло человѣческое должно быть подчинено музыкѣ,—чувство и пластика сами по себѣ недостаточны, чтобы ввести строй туда, гдѣ его нѣтъ,—въ движущуюся матерію. «Чувство, — говоритъ Жакъ Далькрозъ,— единственный источникъ стилизованной пластики, но внѣшнее его выраженіе въ пространствѣ должно быть размѣщено по указаніямъ музыки, которая сама зависитъ отъ законовъ времени» [1]). Наши же танцы слишкомъ далеки отъ музыки, которую они сопровождаютъ; только концы пластическаго рисунка совпадаютъ съ концами музыкальныхъ фразъ, но рисунокъ тѣлодвиженія не льнетъ къ рисунку музыкальному: ни къ его мелодическимъ извивамъ, ни къ вѣсовымъ впечатлѣніямъ тяжести и легкости, ни къ требованіямъ звукового учащенія при одинаковости темпа. Наши танцы «отстаютъ» отъ музыки не въ смыслѣ времени, а въ томъ смыслѣ, въ какомъ подкладка отстаетъ отъ матеріи. Отъ этого происходитъ не только отсутствіе точнаго изображенія музыкальнаго рисунка и характера, но и несогласованность архитектуры цѣлаго танцовальнаго номера съ архитектурой музыкальнаго сопровожденія. Лучшее, что есть въ современномъ хореографическомъ искусствѣ—это, конечно, Фокинскія постановки. Никто не сдѣлалъ столько, какъ онъ, для искорененія въ балетѣ всего того, что мы разсмотрѣли во второй группѣ недостатковъ, того, что мы охарактеризовали пословицей «отзвонилъ и съ колокольни долой»; никто такъ же, какъ онъ, пока не сдѣлалъ большаго на пути облегченія балета отъ того акробатическаго баласта, о которомъ мы только что говорили (хотя здѣсь хотѣлось бы пожелать ему больше гражданскаго мужества, если не для иного, то для того, чтобы въ постановкахъ новаго направленія навсегда порвать съ такой устарѣлой условностью, какъ хожденіе на поскахъ). Но и въ Фокинскихъ постановкахъ я вижу то же самое несогласіе архитектуры пластической съ музыкальной. Не хочу входить въ техническія подробности, но изложу въ двухъ словахъ, что я разумѣю подъ архитектурнымъ несогласіемъ. Вѣроятно, болѣе или менѣе всѣмъ извѣстно, что̀ такое въ музыкѣ трехъ-колѣнный складъ? Музыкальная пьеса, состоящая изъ трехъ частей, причемъ третья есть возвращеніе первой. Если танецъ хочетъ быть тѣмъ вѣрнымъ изобразителемъ музыки, какимъ онъ долженъ быть, то зритель *долженъ узнать* возвращеніе перваго рисунка, какъ слушатель узнаетъ возвращеніе перваго мотива; картина зрительнаго движенія должна быть построена по одному плану съ картиной слухового движенія, а иначе это будетъ нѣчто расплыв-

[1]) Изъ частнаго письма.

чатое, какъ въ фотографіи сдвинувшійся подъ негативомъ позитивъ. Такое несовпаденіе я въ Фокинскихъ постановкахъ видѣлъ очень часто. Въ «Карнавалѣ» Шумана, одномъ изъ прелестнѣйшихъ зрѣлищъ, какія можно себѣ представить, музыкальныя пьесы, какъ бы сказать, «розданы въ разныя руки», онѣ въ зрительномъ смыслѣ разорваны: одна группа начинаетъ, другая продолжаетъ, внѣшнихъ контуровъ нѣтъ; глазами вы не всегда можете узнать, когда музыкальная пьеса начинается; такая характерная и совершенно отдѣльно отъ всей остальной музыки стоящая пьеса, какъ «Шопенъ», пластически начинается съ середины: ухо уже давно слышитъ печальную, томную жалобу, а глазъ видитъ, какъ хлопочутъ танцовщицы и разстанавливаются, прежде чѣмъ начать. Не могу здѣсь не указать на такое зрительно-слуховое несоотвѣтствіе въ томъ же «Карнавалѣ», какъ блистательный Шумановскій маршъ, идущій при совершенно пустой сценѣ. Подъ радостные звуки необузданнаго веселья слушатель *требуетъ* зрѣлища; но его нѣтъ, ожиданіе слишкомъ долго длится, и послѣ этого томленія, наконецъ, появляется одинъ господинъ въ цилиндрѣ,—согласитесь, что это не соотвѣтствуетъ обѣщаніямъ музыки...

Еще много времени пройдетъ, пока въ музыкально-сценическихъ искусствахъ будетъ усвоенъ принципъ точнаго совпаденія музыки и пластики и достигнуто полное сліяніе зрительныхъ впечатлѣній съ слуховыми. Будемъ надѣяться, что начавшаяся реформа *зрительныхъ* картинъ когда-нибудь захватитъ и картины *зрительно-слуховыя;* будемъ надѣяться, что къ тому времени школа предоставитъ въ распоряженіе дѣятелей сознательный и послушный матеріалъ, и будемъ тогда ждать, что отъ современнаго балета останется и во что онъ превратится. Я позволяю себѣ думать, что останется очень мало; *превратится* ли онъ въ новое искусство, или *будетъ замѣненъ* новымъ искусствомъ, это будетъ зависѣть отъ того, насколько нынѣшніе его дѣятели сумѣютъ или не сумѣютъ усвоить принципъ *воплощенія слухового движенія въ пространствѣ* и *распредѣленія зрительнаго движенія во времени.*

Позвольте въ двухъ словахъ собрать все сказанное.

Искусства, какъ одно изъ внѣшнихъ проявленій человѣка, выражаются въ пространствѣ и во времени, воспринимаются либо зрѣніемъ, либо слухомъ. Сценическія искусства, развертывающіяся и въ пространствѣ и во времени, воспринимаются заразъ и зрѣніемъ и слухомъ. Сліяніе впечатлѣній можетъ произойти только въ движеніи. Человѣкъ — единственный матеріалъ, способный осуществить видимое движеніе въ искусствѣ. Дабы могло совершиться сліяніе зрительнаго съ слуховымъ, человѣкъ долженъ подчиниться музыкѣ, осуществить музыкальное движеніе въ движеніи мускульномъ: тогда, по выраженію Шиллера, *музыка становится образомъ.* Связующее звено между видимымъ и слышимымъ, единый принципъ, проникающій безплотный звукъ и человѣческое тѣло — *ритмъ.*

Трудно, когда идетъ рѣчь объ искусствѣ — о воплощеніи внутренняго во внѣшнемъ — трудно не вспомнить грековъ. Музыка, сказали мы, становится образомъ. Но для образа, для всякаго зрительнаго впечатлѣнія, нуженъ свѣтъ. И вотъ, подводя итоги нашимъ разсужденіямъ о музыкѣ и образѣ, не могу не вспомнить, что въ греческой миѳологіи — этомъ удивительномъ синтезѣ поэтической дѣйствительности и философскаго вымысла—богъ Музыки былъ богомъ Свѣта и богъ Свѣта былъ богомъ Музыки, одинъ и тотъ же *Аполлонъ.*

Въ виду того, что докладъ кн. С. М. Волконскаго представлялъ интересъ и для другихъ Отдѣловъ, онъ былъ заслушанъ въ Общемъ Собраніи. Докладъ былъ принятъ аудиторіей весьма сочувственно. Въ возникшихъ по нему преніяхъ участвовали *Н. И. Кульбинъ, А. Н. Кремлевъ* и *Я. В. Прохоровъ.*

Н. И. Кульбинъ. Пользуюсь случаемъ, выйдя на каѳедру, чтобы внести маленькое возраженіе по поводу дивнаго доклада, прослушаннаго нами сейчасъ. Меня волнуетъ, что такой докладъ получаетъ такую встрѣчу въ обществѣ художниковъ, что художники чувствуютъ, гдѣ искусство, гдѣ красота. Тѣ художники, которые такъ страдаютъ, бытъ которыхъ надо перемѣнить, интересуются настоящимъ докладомъ не менѣе, чѣмъ докладомъ, направленнымъ къ улучшенію ихъ безотраднаго положенія. Обращаю вниманіе, что въ обоихъ докладахъ глубокоуважаемый докладчикъ исходилъ изъ понятія о ритмѣ, изъ общепринятаго основанія, но такого, съ которымъ нельзя согласиться. Ритмъ до сихъ поръ разсматривается, какъ нѣчто положительное. Прежде такъ смотрѣли на античность: это была похвала. Античныя тѣла до сихъ поръ употребляются. Мы знаемъ, что античныя тѣла плохи, безобразны. Понятіе о ритмѣ слѣдуетъ анализировать — ритмъ это не гармоничное сочетаніе, а вообще родъ движенія и свойственъ всему сущему, онъ есть въ свѣтѣ, въ теплѣ, въ психикѣ и т. д. И вотъ, если мы станемъ различать ритмъ гармоническій и диссонирующій, можетъ быть, мы немного отступимъ отъ утвержденія многоуважаемаго докладчика. Ритмъ ослабѣлъ. Старый ритмъ умеръ. Это былъ

ритмъ подобный консонансу, — симметричной музыкѣ. Ритмъ продѣлалъ то же превращеніе, какъ и музыка, онъ сталъ сложнѣе, въ немъ звучитъ диссонансъ. Сочетанія консонанса и диссонанса дали новые эффекты, — сложную прекрасную гармонію. Въ пьесахъ Скрябина диссонансъ проходитъ въ началѣ и вплетается въ концѣ пьесы, — такъ и въ ритмѣ, — выносится общее впечатлѣніе, что произошли эти измѣненія. Въ предметахъ новаго искусства мы видимъ диссонсъ, — диссонансъ ритма, играя съ диссонансомъ самого зрителя, — это все даетъ картину, которая получается отъ современнаго искусства. Говоря объ этомъ, я коснусь еще одного вопроса. Упоминалось о томъ, что есть статическая неподвижность въ искусствѣ и движущаяся. Ритмъ музыкѣ свойственъ болѣе, чѣмъ живописи. Разница не въ этомъ: въ музыкѣ больше лирики,—въ живописи больше пластики. Въ живописи ритмъ тоже есть, но въ музыкѣ онъ болѣе видимъ.

Надо обратить вниманіе на психологическія обстоятельства,—я думаю, что это важно. Говорятъ ритмъ и показываютъ картину;—зритель удивляется, когда это есть нѣчто неподвижное, статическое. Въ музыкѣ это видно, — а какъ мы воспринимаемъ картину? По ней зритель, такъ сказать, идетъ взоромъ по рисунку. Сперва красное здѣсь, синее тамъ — онъ ощущаетъ рисунокъ и происходитъ движеніе. То движеніе, которое происходитъ въ зрителѣ, зависитъ отъ рисунка и красокъ. Это движеніе вызывается психикой и оно ритмично.

Психологія стала динамической, основана на движеніи. Все сущее составляетъ цѣпь воспоминаній: прошлаго нѣтъ, настоящее погибло и будущаго тоже нѣтъ. Это цѣпь воспоминаній, и въ этой цѣпи важна, необходима смѣна и игра гармоніи съ диссонансомъ.

Въ живописи ритмъ вызываемъ въ зрителѣ и также можетъ быть уловленъ, какъ и въ музыкѣ. Затѣмъ перехожу еще къ одному обстоятельству: говорилось о танцѣ и на него упала небольшая тѣнь. Я думаю, что танецъ, какъ рифмованная мимика, какъ основа, въ искусствѣ, занимаетъ мѣсто необъятное. Теперь оно захирѣло — въ Петербургѣ нѣтъ хореографическаго Об-ва,—оно превратилось въ жалкую комедію, о которой говорили, въ чиновничій танецъ на сценѣ. Теперь только просыпается истинный танецъ, въ прекрасныхъ тѣлодвиженіяхъ, имѣющій свою сущность. Къ нему надо примѣнять ту же мѣрку, какъ и къ живописи.

Объединеніе драгоцѣнно, но какъ живопись объединилась отъ вліянія литературы, и всѣми принятыя слова, что «живопись не должна быть служанкой литературы», можно отнести и къ танцу. Танецъ не служанка музыки—если танецъ не дополненіе къ музыкѣ, пускай музыка служитъ танцу. Теперь теченіе въ танцахъ,—какъ слышалъ отъ новаторовъ, которые еще не танцуютъ на большихъ сценахъ,—если танецъ самостоятеленъ, пусть музыка къ нему приспособится.

А. Н. Кремлевъ. Я позволю себѣ отнять нѣсколько минутъ, чтобы высказаться по поводу прекраснаго доклада. Прежде всего я долженъ привѣтствовать ту часть доклада, гдѣ Сергѣй Михайловичъ съ такой удивительной логикой, такъ объективно доказалъ безжизненность балета. Я всегда былъ врагомъ балета и рѣдко слышалъ такую спокойную критику. Правъ Сергѣй Михайловичъ, что такое искусство не должно жить. «О ритмѣ въ сценическихъ искусствахъ»—съ такимъ терминомъ согласиться не могу. Сценическое искусство одно, и нѣсколько сценическихъ искусствъ быть не можетъ. Оно примѣняется какъ къ драмѣ, такъ и къ оперѣ. Балетъ есть отрицаніе сценическаго искусства,—въ балетѣ всѣ движенія не жизненны, потому что не имѣютъ ничего общаго съ реальной правдой. Сценическое искусство есть изображеніе человѣка—это одно искусство, и только въ этомъ отношеніи я возражаю, а въ остальномъ я привѣтствую докладчика.

Кн. С. М. Волконскій. Самое тяжкое замѣчаніе сдѣлано мнѣ касательно заглавія «О ритмѣ въ сценическихъ искусствахъ. Не буду спорить о ритмѣ различныхъ формъ,—онѣ всѣ сценическія, потому что происходятъ на сценѣ. Гораздо болѣе существенное было сказано о самомъ ритмѣ: мой критикъ не совсѣмъ освѣдомленъ въ музыкѣ,—онъ съ терминами играетъ слишкомъ легко. Онъ говоритъ о диссонансѣ ритма и о гармоніи ритма. Если въ залѣ есть музыкантъ, онъ удивляется такому сочетанію словъ. Ритмъ есть раздѣленіе времени, для этого не надо ни диссонанса, ни консонанса, чтобы образовать ритмъ. Достаточно громко стучать карандашомъ—и это будетъ ритмъ. Есть люди неспособные къ музыкѣ, которые не могутъ уловить ритмъ; нѣкоторые же великолѣпно отмѣчаютъ ритмъ такта. Другой упрекъ, будто я бросаю тѣнь на танецъ: я говорю о балетѣ, а не о танцѣ. Достаточно знать Жака Далькроза, чтобы понять, что сочетаніе съ музыкой есть то, о чемъ мы говоримъ въ этомъ отношеніи. Еще разъ говорю, что тѣ, кто этимъ вопросомъ интересуется, будутъ имѣть возможность это видѣть 20-го января въ Михайловскомъ театрѣ.

г-нъ Прохоровъ. Позвольте сказать нѣсколько словъ о ритмѣ съ музыкальной точки зрѣнія. Я считаю справедливымъ и вполнѣ согласенъ съ тезисомъ предыдущаго доклада. Ритмъ далъ человѣчеству огромную силу и мощь, безъ помощи ритма многаго не могли бы сдѣлать — это справедливо,

Но я совершенно не могу согласиться, что при изобрѣтеніи машинъ человѣчество утеряло ритмъ. Эта часть невѣрна, ибо машина изображаетъ изъ себя ритмъ въ полномъ смыслѣ слова и требуетъ подчиненія у человѣчества. Второе—въ музыкѣ ритмъ понятенъ, это именно то, что говорилъ докладчикъ въ связи съ извѣстнымъ распредѣленіемъ времени — правильно или неправильно—это все относительно. Всякую фигуру, которую можно вычислить, разъ она правильно распредѣлена, съ промежутками, она называется темпомъ. Темпъ, ритмъ и размѣръ — вотъ 3 элемента, изъ которыхъ состоитъ музыка. Что общаго имѣетъ тезисъ о совпаденіи движеній человѣческаго тѣла съ музыкой— это для меня непонятно. У насъ существуетъ одинъ институтъ, гдѣ требуется совпаденіе движеній тѣла съ музыкой — это военная служба. Разъ ритмъ ставится на первый планъ, онъ уничтожаетъ индивидуальность. Отчего балетъ такъ неестественъ и безжизненъ? Оттого, что на первомъ планѣ человѣкъ долженъ подчиниться ритму. Считать, что совпаденіе движеній человѣческаго тѣла съ музыкой дастъ новую красоту человѣку—въ этомъ я сильно сомнѣваюсь. И почему — я вамъ скажу: если вы обратите вниманіе на наше сценическое искусство, на положеніе, въ которомъ оно находится, то увидите, что самая лучшая часть его, самую дивную простоту естественной красоты даютъ тѣ лица, которыя дошли до этого совершенно не тѣми путями, о которыхъ говорилъ докладчикъ. Я говорю объ урокахъ жестикуляціи и пластики, о тѣхъ артистахъ, о которыхъ разсказывалось, что они пришли учиться сольфеджіо. На это я скажу, что если вы посмотрите на все прошлое, на великихъ артистовъ, то увидите, что ощущенія наивысшей красоты, искренности, убѣдительности, именно этой художественной правды въ нихъ не было. Вы убѣдитесь, что великіе артисты доходили не тѣми путями, о которыхъ говорилъ докладчикъ. Самый важный недостатокъ въ разговорѣ о ритмѣ я считаю такой: ритмъ—это есть понятіе ясно и категорически установленное,—понятіе это принадлежитъ только музыкѣ. Вотъ 4 удара—дробь и молчаніе. Что имѣетъ общаго съ этимъ тѣлодвиженія человѣка? Какъ можно подчинить этому человѣка, не связавъ его дѣятельность, не превративъ его въ манекена и не заставивъ утратить лучшее, что есть — собственную индивидуальность. На искусство ритмъ накладываетъ свою мертвящую печать. Я не буду говорить о другихъ искусствахъ, а только о музыкѣ.

Есть 3 элемента — ритмъ, темпъ и размѣръ — никогда музыкальное произведеніе не думаетъ о ритмѣ — это не цѣль, а средство,—только средство. Если вы дадите господствующую роль ритму, то безусловно произведеніе будетъ дурное. Доказательство, что при господствѣ ритма произведеніе не можетъ развиваться. Яркое преобладаніе ритмическое лишаетъ произведеніе самостоятельности. Примѣромъ служитъ спеціальная военная среда — ихъ марши. Если вы обратите вниманіе, то увидите, что эти марши тысячелѣтія остаются въ томъ же положеніи, въ какомъ находились во времена египетскихъ фараоновъ. Сейчасъ маршъ играетъ цѣлый оркестръ, а тамъ одна флейта. Вотъ вамъ доказательство, что ритмъ не есть двигатель искусства впередъ, а тормазъ его. Въ этомъ отношеніи я нахожу, что слово это докладчикомъ примѣнено неудачно. То обстоятельство, что у артистовъ не совпадаютъ движенія при игрѣ, я объясняю другимъ — отсутствіемъ логики и пониманія — ритмъ тутъ непричемъ. Недостатокъ ритма будетъ выражаться не такъ.

Напримѣръ, знаменитый Мазини послѣ исполненія своей аріи высморкается—это просто непониманіе того, что онъ дѣлаетъ.

Кн. С. М. Волконскій. Оппонентъ говоритъ, что въ машинѣ много ритма, — дѣйствительно машина, работаетъ ритмично, но принципъ движенія въ машинѣ, а не въ человѣкѣ. Человѣкъ подходитъ къ своей машинѣ и примѣняется къ ритму, который находится внѣ его, въ ручномъ же трудѣ онъ подчиняетъ машину своему ритму. Здѣсь онъ рабъ, такъ какъ примыкаетъ къ ритму, который есть въ бездушной машинѣ. Что касается въ военной службѣ подчиненія музыкѣ, то въ маршѣ солдатъ исполняетъ не ритмъ, а тактъ — (или мы не понимаемъ другъ друга) — онъ отбиваетъ тактъ — $^4/_4$, и подъ этотъ тактъ маршъ можетъ быть какой угодно — изъ Фауста, изъ Аиды или Преображенскій маршъ. Ритмъ это нѣчто другое, чѣмъ отбивать тактъ. Не стоитъ больше спорить, это очень сложный и трудный вопросъ. Но если кто думаетъ, что человѣкъ дѣлается рабомъ ритма, это большая ошибка: подчиняя свое тѣло ритму, онъ освобождаетъ свой духъ. Какая же связь между музыкой и человѣческими тѣлодвиженіями? Это очень просто. Мой оппонентъ, чтобы изобразить ритмъ, отбивалъ тактъ по столу рукой — вотъ въ этомъ весь его принципъ. Въ ритмѣ есть ноты длинныя и короткія, — тѣло изображаетъ ритмъ, который мы воспринимаемъ слухомъ. Каждой нотѣ соотвѣтствуетъ новое движеніе человѣческаго тѣла, — когда нота держится, движеніе замираетъ. Что за художественный эффектъ, когда, среди движенія, вдругъ тѣло останавливается. Тотъ, кому дорого сценическое искусство въ смыслѣ того, что воспринимается ухомъ и глазомъ заразъ,—тотъ пойметъ, что наивысшее это—фигура человѣка, потому

что она можетъ выразить все; тотъ пойметъ, какъ драгоцѣнно это сліяніе, эти гибкія движенія, благодаря которымъ возстанавливается порядокъ, какъ я сказалъ уже въ прошлый разъ. Дѣленіе времени и пространства есть неминуемый признакъ въ искусствѣ, необходимое, безъ чего искусство не можетъ быть.

ПЕРСПЕКТИВА ДЕКОРАТОРОВЪ.

А. Н. ГАЛКИНЪ.

(Засѣданіе 29-го декабря 1911 г.).

Искусство въ театрѣ весьма разнообразно — здѣсь и музыка, и пѣніе, и пластика, и живое слово, и живопись, и даже архитектура, однимъ словомъ, ничто не отсутствуетъ — все тутъ. Согласно этому и труженики сцены также разнообразны: пѣвцы, актеры, музыканты, танцовщики, декораторы. Но вотъ бѣда въ чемъ, первые изъ этихъ художниковъ получаютъ свое художественное образованіе въ школахъ и консерваторіяхъ, а послѣдніе — декораторы — нигдѣ. Былъ когда-то классъ декораціонной живописи при Академіи Художествъ — но онъ закрытъ. А между тѣмъ на декораторѣ лежитъ не малая доля труда и отвѣтственности въ художественной цѣлости и полнотѣ театра.

Въ громадномъ большинствѣ городовъ нашей Россіи, имѣющихъ свои театры, нѣтъ декораторовъ въ полномъ значеніи этого слова; есть выученики, бывшіе когда то учениками декораторовъ, тершіе имъ краски и набивавшіе имъ холстъ, и вотъ изъ нихъ то, которые посмекалистѣе и усвоили себѣ технику письма, и образовалась та громада декораторовъ, разсѣянныхъ по всей Руси великой, но... до художественнаго чутья тутъ далеко.

Условія для декоратора въ провинціи весьма тяжелыя, благодаря неправильному взгляду на декораціонное искусство. Антрепризы, тратя громадныя деньги на труппу, совершенно игнорируютъ обстановку, ссылаясь на то, что хорошая обстановка и дорого стоитъ, да и публика не избалована. Пренебреженіе и экономія доходитъ до того, что трудъ художника цѣнится дешевле холста; на томъ же холстѣ, напримѣръ, пишутъ другую, третью декорацію, налѣпляя массу краски на краску... Но пусть будетъ такъ. Въ эти театры идетъ интеллигенція, для которой обстановки не нужно; она идетъ только слушать артистовъ. Я хочу обратить ваше вниманіе, господа, на болѣе важное.

Въ настоящее время у насъ нарождается масса народныхъ театровъ при фабрикахъ и большихъ селахъ. Цѣль этихъ театровъ воспитать, облагородить нашъ простой, грубый и, пока еще, крайне невѣжественный народъ. Здѣсь въ народныхъ театрахъ совершенная противоположность провинціальнымъ городамъ, здѣсь публика другая, которая главное, первенствующее свое вниманіе обращаетъ на обстановку.

Искусство, чувство изящнаго облагораживаетъ душу человѣка, приближаетъ его къ Богу.

А потому здѣсь, въ народныхъ театрахъ, нѣтъ мѣста декоратору-ремесленнику, здѣсь долженъ быть *декораторъ-художникъ*. Чѣмъ больше онъ своей декораціей приблизится къ природѣ, чѣмъ больше дастъ иллюзіи и вдохнетъ чувства и настроенія, тѣмъ глубже онъ проникнетъ въ душу нашего мужичка. Проникая же въ душу человѣческую, онъ, тѣмъ самымъ, приблизитъ ее къ Богу, и не будетъ уже мѣста ни грубости, ни пошлости, въ которыхъ погрязъ нашъ простолюдинъ.

А чувство къ изящному у нашего простого народа есть, только оно гдѣ то глубоко-глубоко скрыто, на самомъ днѣ души.

Не дадимъ же этой искоркѣ заглохнуть, раздуемъ ее, вызовемъ на свѣтъ Божій. Это наша прямая и благородная обязанность.

Теперь я перехожу къ перспективѣ въ декораціонномъ искусствѣ. Перспектива самое важное въ декораціонномъ искусствѣ. Перспектива даетъ намъ возможность сдѣлать иллюзію, приблизить изображеніе къ природѣ.

Теорія линейной перспективы научаетъ насъ изображать предметы на картинной плоскости такъ, какъ онѣ кажутся нашему глазу съ извѣстной данной намъ точки зрѣнія. Причемъ картинная плоскость должна находиться подъ прямымъ угломъ (перпендикулярна) къ главному (центральному) лучу зрѣнія.

На театральной сценѣ намъ приходится изображать предметы на разныхъ поверхностяхъ декораціонныхъ полотенъ, большею частью тоже перспективныхъ и находящихся подъ разными углами къ главному лучу зрѣнія. Затѣмъ здѣсь приходится дѣло имѣть не съ одною точкою зрѣнія, а съ цѣлой массой глазъ, находящихся въ различныхъ пунктахъ зрительнаго зала; а потому примѣненіе теоріи перспективы въ данномъ случаѣ является чѣмъ то новымъ и дѣломъ довольно таки сложнымъ, такъ какъ намъ приходится имѣть дѣло не съ одною точкою зрѣнія, а съ массою глазъ зрителей, находящихся въ различныхъ пунктахъ зрительнаго зала (ложи, галлерея, партеръ); такимъ образомъ, мы имѣемъ дѣло съ цѣлымъ, такъ сказать, снопомъ лучей зрѣнія. Всѣ эти лучи зрѣнія, по мѣрѣ приближенія къ сценѣ, само собою разумѣется, суживаются, т. е. сближаются другъ съ другомъ такъ, что снопъ этихъ лучей представляетъ изъ себя ни что иное, какъ конусъ, и если мы станемъ мысленно продолжать эти лучи въ пространствѣ сцены и за сцену, то обязательно должны въ концѣ концовъ найти такой пунктъ, гдѣ всѣ эти лучи сойдутся въ одну точку, которая и будетъ вершиною конуса лучей зрѣнія изъ зрительнаго зала. Назовемъ эту точку буквою *O*. Эта точка *O* и будетъ служить намъ точкою общаго схода.

Теперь посмотримъ, какъ намъ найти эту точку. Такъ какъ вершина конуса находится на средней оси его, то и наша точка должна находиться въ центрѣ сцены, т. е. на срединной линіи. Затѣмъ точка схода должна быть на горизонтѣ.

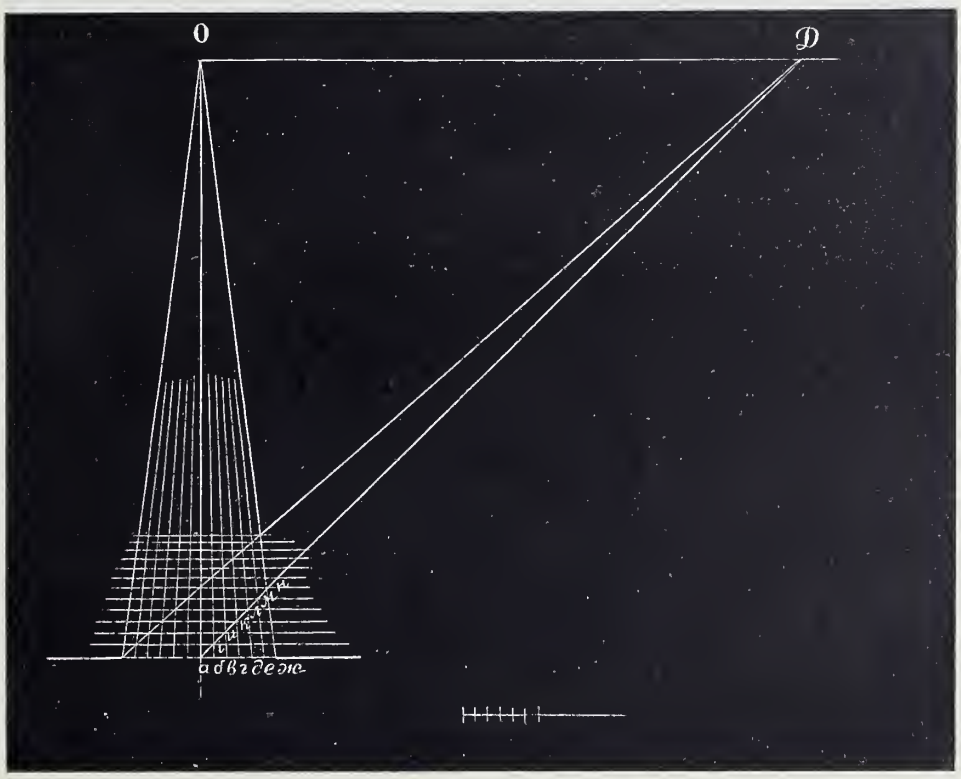
Основываясь на этихъ двухъ положеніяхъ, возьмемъ планъ сцены; проведемъ прямую линію между первыми сукнами (къ которымъ приставляются боковыя стѣнки павильона), назовемъ эту линію разъ навсегда красною и раздѣлимъ ее на двѣ равныя части. Въ точкѣ дѣленія, положимъ *a*, построимъ перпендикуляръ; этотъ перпендикуляръ, какъ видно изъ чертежа, дѣлитъ полъ сцены на двѣ равныя части—на правую половину и лѣвую половину, а потому онъ представляетъ собою ни что иное, какъ срединную линію, на которой и должна находиться точка общаго схода *O*. Горизонтъ нужно брать, какъ убѣдились на практикѣ, не ниже полутора аршинъ высоты, а въ нѣкоторыхъ архитектурныхъ декораціяхъ даже до двухъ съ половиною аршинъ.

Предположимъ, что мы имѣемъ сцену съ подъемомъ пола на каждый аршинъ полвершка. Горизонтъ у насъ предположенъ высотою 24 вершка, стало быть, полъ сцены (земная поверхность) долженъ подыматься до горизонта на 24 вершка; а подымается онъ на каждый аршинъ въ глубину только на полвершка, слѣдовательно, онъ долженъ быть въ глубину отъ красной линіи длиною (24 : $^1/_2$=) 48 аршинъ. Отложивъ на срединной линіи отъ точки *a* въ глубину сцены по масштабу 48 аршинъ, получимъ точку *O*. Если же подъемъ сцены на каждый аршинъ будетъ меньше (вдвое) допустимъ $^1/_4$ вершка, то точка *O* будетъ находиться отъ *a* на разстояніи (24 : $^1/_4$=) 96 аршинъ (вдвое).

Кромѣ точки общаго схода намъ еще необходимо опредѣлить мѣсто точки отдаленія. Какъ извѣстно по линейной перспективѣ, точка отдаленія служитъ для опредѣленія разстоянія (отдаленности) перспективной точки отъ картинной плоскости. Проведемте отъ точки *O* линію параллельную къ красной линіи, а у точки *a* на красной линіи построимъ уголъ въ 45° или, что то же самое, раздѣлимъ прямой уголъ, образуемый красной линіей и срединной съ вершиною угла въ точкѣ *a*, на два равныхъ угла и линію дѣленія продолжимъ до пересѣченія съ только что проведенной параллельной линіей черезъ точку *O*. Точку пересѣченія назовемъ буквою *D;* точка *D* и есть искомая точка отдаленія, такъ какъ она находится на горизонтѣ и всѣ линіи, проведенныя изъ нея къ красной, будутъ между собою параллельны, т. е. находиться къ красной линіи подъ угломъ въ 45°. Провѣримъ теперь, можетъ ли исполнять свое назначеніе найденная нами точка *D*. Предположимъ, что намъ нужно найти на полу сцены рядъ точекъ, разстояніе которыхъ отъ красной линіи должно равняться четыремъ аршинамъ. Для этого откладываемъ по масштабу отъ точки *a* по красной линіи въ сторону, противоположную той, гдѣ у насъ опредѣлена точка *D*, 4 аршина и полученную точку *f* соединяемъ съ *D*. Линія *fD* пересѣчетъ срединную линію *aO* въ точкѣ *C;* проведя черезъ точку *C* параллельную къ красной, мы получимъ мѣсто для ряда точекъ, равно отстоящихъ отъ красной линіи, и разстояніе ихъ равно четыремъ аршинамъ. Дѣйствительно, уголъ *faO* прямой; уголъ *Cfa* равенъ перспективному углу въ 45°, стало быть, линія *fC* есть гипотенуза, а линіи *fa* и *aC*—катеты, которые должны быть равны, такъ какъ лежатъ противъ равныхъ угловъ; слѣдовательно, линія *aC* равна въ перспективѣ четыремъ аршинамъ, что намъ и требовалось, а потому мѣсто точки *D* опредѣлено правильно.

Чтобы упростить и ускорить всегда почему то спѣшный трудъ декоратора, необходимо для каждой сцены, на которую приходится дѣлать декораціи, выполнить перспективный масштабъ, коимъ и пользоваться по мѣрѣ надобности. Вычерчивается этотъ масштабъ слѣдующимъ образомъ: берется планъ данной сцены. Предположимъ, что намъ дана сцена съ подъемомъ пола въ полвершка на аршинъ. Ширина сцены между сукпами 12 аршинъ. Глубина—14 аршинъ. Начертимъ въ какомъ

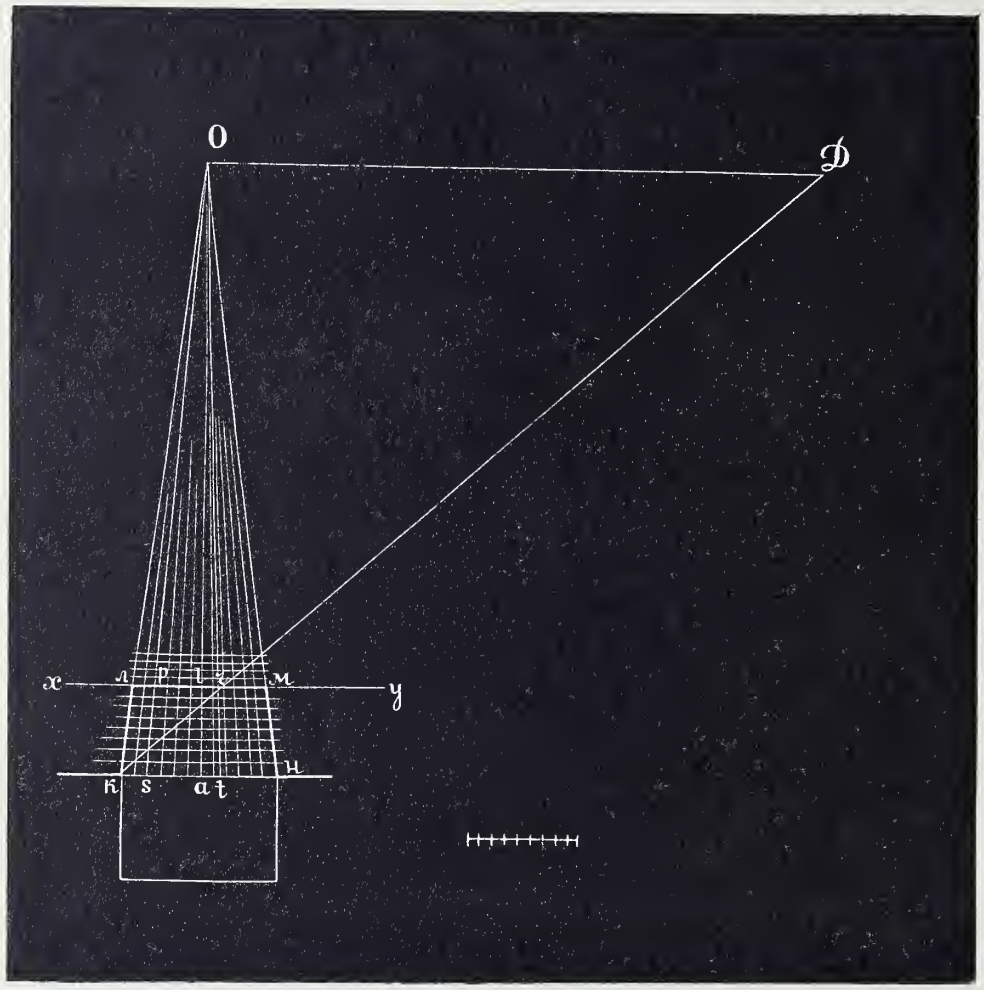
нибудь масштабѣ планъ сцены. Проведемъ красную линію и раздѣлимъ ее на 12 равныхъ частей (каждая часть должна быть равна по заданію одному аршину). Изъ средней точки *а* возставимъ перпендикуляръ, который будетъ, какъ намъ уже извѣстно, срединной линіей; на ней отложимъ отъ точки *а* 48 арш. (горизонтъ принимаемъ за полтора аршина), получаемъ точку *О* (подъ точкою *О* всегда будемъ разумѣть точку общаго схода). Соединимъ теперь всѣ точки дѣленія красной на аршины съ точкою *О;* а затѣмъ изъ точки *а* проведемъ линію по 45° къ красной. Эта новая линія должна идти въ точку отдаленія *D*. Линія *аD* пересѣчетъ линіи, проведенныя въ точку *О—аО; бО, вО* и т. д., въ точкахъ *і, и, к, л, м, н;* черезъ эти точки проведемъ параллельныя къ красной линіи. Такимъ образомъ мы получили планъ пола сцены, разбитаго на четыреугольники или, вѣрнѣе



сказать, на трапеціи, причемъ каждая трапеція представляетъ собою ни что иное, какъ перспективный квадратъ, и всѣ эти квадраты перспективно равны между собою. Полученный чертежъ и есть искомый перспективный масштабъ, которымъ непосредственно можно воспользоваться для половика на сцену, какъ изображеніе паркета или плиточной мостовой.

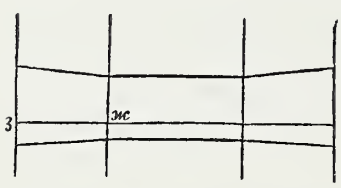
Посмотримъ же, какъ намъ пользоваться этимъ масштабомъ. Возьмемъ для примѣра, что намъ нужно сдѣлать обыкновенный павильонъ (перспективная комната). Положимъ размѣръ въ геометральномъ планѣ данной комнаты: длина 12 аршинъ, глубина 8 арш. и высота $5^1/_2$ аршинъ. Приставимъ вычерченный планъ комнаты къ красной линіи со стороны авансцены. Такъ какъ длина комнаты у насъ дана 12 аршинъ, то боковыя стѣнки ея, по приложеніи плана къ красной линіи нашего перспективнаго масштаба, должны совпасть съ крайними точками, находящимися на красной, т. е. съ сукнами (геометральный планъ, само собою разумѣется, должно чертить въ томъ же масштабѣ, какой взятъ у насъ при вычерчиваніи перспективнаго масштаба). Отъ суконъ въ перспективномъ масштабѣ идутъ крайнія линіи въ точку *О;* эти линіи и будутъ мѣстомъ для боковыхъ стѣнокъ даннаго павильона. По теоріи перспективы, линіи перпендикулярныя (находящіяся подъ прямымъ угломъ) къ картинной плоскости, или, что то же самое, къ земной линіи (у насъ красная линія есть горизонтальная проекція картинной плоскости (въ планѣ) или такъ называемая земная линія), должны идти въ точку общаго схода *О*. Слѣдовательно, боковыя стѣнки павильона, какъ перпендикулярныя къ картинной плоскости, должны идти по направленію линій, идущихъ отъ суконъ въ точку *О*. Глубина сцены 8 аршинъ. Отсчитываемъ на нашемъ масштабѣ отъ красной линіи вглубь сцены 8 рядовъ квадратовъ, и крайняя линія *х, у* будетъ изображать мѣсто для задней стѣнки павильона въ планѣ. Итакъ, фигура *к. л. м. н.* на нашемъ масштабѣ пред-

ставляетъ собою перспективный планъ желаемаго павильона. Если смѣрить длину стѣнокъ, то найдемъ значительную разницу въ размѣрахъ противъ геометральнаго плана, кромѣ передней стѣнки, которая



сливается съ красной, т. е. плоскость ея совпадаетъ съ плоскостью картинной, а потому и размѣры ея остаются тѣ же—12 аршинъ длины.

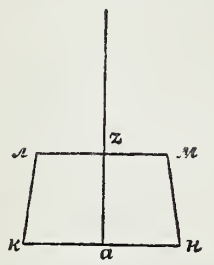
Теперь попробуемъ опредѣлить высоту стѣнокъ искомаго павильона; возьмемъ отложимъ на красной линіи отъ срединной точки *a* въ одну сторону полтора аршина (высоту горизонта), а въ другую остальные четыре аршина (высота павильона дана въ пять съ половиною арш.), полученныя точки *s* и *t* соединяемъ съ точкою *O*. Эти двѣ линіи *SO* и *TO* пересѣкутъ линію *yx* (мѣсто задней павильонной стѣнки) въ двухъ точкахъ *p* и *r*. Высота боковыхъ стѣнокъ у суконъ останется геометральной—равной $5^1/_2$ аршинамъ,—такъ какъ эти стороны сливаются съ картинною плоскостью (смотри выше относительно передней воображаемой стѣнки павильона). Задняя же сторона боковыхъ стѣнокъ и высота задней стѣнки должна равняться *pr*.



Для того, чтобы вычертить всѣ три стѣнки павильона (положимъ для полученія макета), беремъ листъ бумаги, проводимъ на немъ горизонтальную линію отъ нижняго края, приблизительно, аршина на два (по масштабу); затѣмъ на концѣ этой линіи, положимъ слѣва, ставимъ точку *з;* отъ точки *з* откладываемъ длину правой боковой стѣнки (считая отъ сцены) съ перспективнаго плана павильона, отмѣчаемъ ее точкой *жс;* далѣе такимъ же образомъ отъ точки *жс* откладываемъ длину задней стѣнки, а потомъ и длину лѣвой боковой.

Черезъ полученныя точки проводимъ вертикальныя. На крайнихъ линіяхъ (вертикальныхъ) откладываемъ книзу отъ горизонтальной черты (горизонта) полтора аршина, а кверху по 4 арш. У среднихъ двухъ вертикальныхъ откладываемъ книзу отъ горизонта величину, равную *lr*, а кверху величину, равную *lp;* образовавшіяся точки соединяемъ между собою; получаемъ три стѣнки павильона.

Теперь остается вычертить для этого павильона потолокъ. Проводимъ горизонтальную, равную 12 аршинамъ, изъ средины ея возстановляемъ перпендикуляръ; на перпендикулярѣ откладываемъ отъ основанія величину, равную *sp;* черезъ полученную крайнюю точку *z* проводимъ тоже горизонтальную, на которой отъ точки *z* въ обѣ стороны откладываемъ по половинѣ длины задней стѣнки; полученныя крайнія точки соединяемъ съ крайними же точками на нижней горизонтальной линіи. Получается у насъ фигура трапеціи, которая и есть искомый потолокъ для нашего павильона. Намъ остается только вырѣзать и склеить всѣ эти полученныя четыре части павильона, чтобы получить макетъ декораціи.



Изъ всего вышеизложеннаго видно, что мы произвели построеніе павильона по всѣмъ правиламъ теоріи перспективы, ни въ чемъ не уклоняясь отъ нея. И дѣйствительно, если возьмемъ на себя трудъ спроектировать всѣ точки нашего павильона на картинную плоскость (плоскость, ограниченная снизу красной, съ боковъ сукнами), то получимъ правильное перспективное изображеніе данной комнаты, а потому можемъ быть вполнѣ увѣрены, что перспективное построеніе даннаго павильона намп сдѣлано безусловно вѣрно.

Какъ извѣстно, сцена планируется на такъ называемыя мѣста. Послѣ арлекиновъ или портальныхъ суконъ (драпировокъ), находящихся впереди закрывающаго сцену занавѣса (передняго) и служащихъ какъ бы рамкою для изображаемой сценою картины, слѣдуютъ на нѣкоторомъ разстояніи, по направленію въ глубину сцены, кулисы, изображающія въ большинствѣ случаевъ тоже драпировки—эти кулисы носятъ названіе первыхъ суконъ, за ними слѣдуютъ вторыя кулисы. Разстояніе между первыми сукнами и вторыми кулисами носитъ названіе перваго мѣста. Далѣе за вторыми кулисами слѣдуютъ третьи, а промежутокъ между вторыми и третьими кулисами есть второе мѣсто. Затѣмъ слѣдуютъ четвертыя кулисы—третье мѣсто и т. д. Ширина этихъ мѣстъ, обыкновенно, дѣлается такая: первое мѣсто узкое, напримѣръ, $1^1/_2$, 2 и $2^1/_2$ аршина, а остальныя мѣста при равной между собою величинѣ немного шире; такъ, если первое мѣсто полтора аршина, то остальныя—по два съ половиной или около того; если первое мѣсто 2 аршина, то остальныя около трехъ съ половиной и т. п.

На какихъ основаніяхъ такъ дѣлается—неизвѣстно; и мы вполнѣ увѣрены, что объяснить намъ это не смогутъ ни сами строители сцены, ни театральные машинисты.

Вотъ эта то планировка сцены, по нашему мнѣнію, и составляетъ ту аномалію, то зло, которое желательно было бы устранить во вновь строющихся театрахъ, а въ существующихъ по возможности исправить. Отъ неправильнаго распредѣленія мѣстъ происходитъ и крайне невѣрное освѣщеніе, что, въ свою очередь, только тормазитъ дѣло; и декоратору приходится приноравливаться, такъ какъ почти всегда бываетъ невозможно повѣсить арку или занавѣсъ тамъ, гдѣ она должна висѣть по плану, и необходимость заставляетъ передвигать ее съ должнаго ей мѣста или назадъ или впередъ, по каковой причинѣ усложняется работа построенія и трудность полученія задуманнаго декораторомъ при проектированіи декораціи.

Исходя изъ того положенія, что декораціи должны быть исполняемы на основаніи законовъ перспективы (недаромъ въ старину декораціи назывались не декораціями, а перспективами), ясно, что и самая планировка сцены должна быть построена на основаніи перспективныхъ законовъ, а потому эту планировку необходимо дѣлать по перспективному масштабу. Каждая декорація представляетъ собою картину, такъ какъ на той и другой воспроизведены свѣтъ и тѣни, а потому, какъ та, такъ и другая требуютъ равномѣрнаго правильнаго освѣщенія. Разница между картиной и декораціей заключается въ томъ, что первая представляетъ одну плоскость, слѣдовательно равномѣрно и освѣтить ее не представляетъ особаго труда. Съ декораціей же дѣло освѣщенія усложняется, такъ какъ декорація представляетъ собою картину, написанную на нѣсколькихъ плоскостяхъ, или планахъ. Чтобы наглядно показать, какое освѣщеніе требуется на сценѣ, повѣсимъ на всѣ планы арки, а на послѣднее мѣсто занавѣсъ изъ грунтованнаго мѣломъ холста, и дадимъ полное освѣщеніе. Если изъ зрительной залы получимъ мы отъ повѣшеннаго полотна впечатлѣніе такое, что какъ будто была повѣшена одна занавѣсь, т. е. планы всѣ сольются въ одну плоскость, то освѣщеніе именно то, какое требуется для декорацій.

При нынѣшней планировкѣ сцены и существующемъ устройствѣ освѣщенія такого результата достигнуть совершенно невозможно. Чтобы достигнуть правильнаго и равномѣрнаго освѣщенія на сценѣ, возьмемъ изъ законовъ физики въ основаніе слѣдующія два положенія: первое — сила освѣщенія предмета какимъ либо источникомъ свѣта стоитъ въ прямой зависимости отъ величины разстоянія этого предмета до источника свѣта. Причемъ сила свѣта обратно пропорціональна величинѣ разстоянія и равна квадрату послѣдняго, т. е. съ увеличеніемъ разстоянія (удаленіемъ источника

свѣта) уменьшается освѣщеніе и, наоборотъ, съ уменьшеніемъ разстоянія (приблизивъ свѣтъ) увеличиваемъ освѣщеніе. Уменьшеніе или увеличеніе освѣщенія равняется квадрату разстоянія предмета отъ источника свѣта. Такъ, если мы удвоимъ разстояніе предмета, т. е. удалимъ предметъ отъ источника свѣта на двойное разстояніе, то освѣщеніе предмета ослабѣетъ или уменьшится не въ два раза, а въ дважды два = четыре раза. Если мы приблизимъ свѣтъ къ предмету на $^2/_3$ прежняго разстоянія, т. е. уменьшимъ разстояніе въ три раза, то сила свѣта (освѣщеніе предмета) увеличится въ трижды три = девять разъ (3^2—въ квадратѣ).

Второе положеніе — если освѣщенный предметъ удалять отъ глазъ зрителя, то сила его освѣщенія, проходя черезъ воздушный слой ослабляется, и чѣмъ больше будетъ разстояніе предмета отъ зрителя (чѣмъ дальше онъ будетъ удаленъ), тѣмъ слабѣе онъ будетъ казаться освѣщенъ.

На сценѣ обыкновенно свѣтовые ящики, или такъ называемые софиты, помѣщаются слѣдующимъ образомъ: 1-й софитъ подвѣшивается сейчасъ же послѣ первыхъ суконъ (и дѣлается вопреки всякому смыслу съ самымъ большимъ количествомъ лампочекъ); назначеніе этого софита освѣщать первый планъ. Сзади 1-го плана навѣшивается 2-й софитъ, освѣщающій второй планъ; сзади 2-го плана—третій, освѣщающій третій планъ, и т. д.

Теперь посмотримъ, какое получается освѣщеніе при существующей планировкѣ сцены. Первый планъ получаетъ освѣщеніе самое сильное, благодаря тому обстоятельству, что первое мѣсто дѣлается уже, стало быть, источникъ свѣта находится ближе къ освѣщаемому предмету, да кромѣ того еще 1-й софитъ дѣлается (почему то?) свѣтлѣе (съ большимъ количествомъ лампочекъ), и если мы добавимъ еще свѣтъ рампы, то получимъ, что при существующемъ порядкѣ вещей самое сильное освѣщеніе приходится на передній или первый планъ. Остальные планы, хотя и имѣютъ всѣ равное разстояніе отъ источниковъ свѣта — софитовъ, будь даже эти софиты по силѣ своего свѣта равны между собою (что однако рѣдко можно встрѣтить; обыкновенно съ каждымъ слѣдующимъ софитомъ убавляется количество въ нихъ лампочекъ, такъ что на задній планъ приходится ихъ всего меньше), то все таки мы не получимъ равномѣрно правильнаго освѣщенія; такъ какъ — второе положеніе — эти планы хотя и получаютъ одинаковый по силѣ свѣтъ, но съ удаленіемъ отъ зрителя сила ихъ освѣщенія постепенно слабѣетъ. Мало того, что, какъ видно изъ только что сказаннаго, мы не можемъ при такой планировкѣ получить требуемый равномѣрно правильный свѣтъ, намъ приходится имѣть дѣло съ нѣкоторыми весьма нежелательными сюрпризами. Такъ, напримѣръ, отъ сильнаго передняго свѣта рампы и софиты мы очень часто можемъ получить двигающіяся тѣни на небесномъ сводѣ, изображенномъ на задней декораціи, отъ артистовъ, играющихъ на переднемъ планѣ сцены. Сплошь и рядомъ также получаются тѣни на заднихъ декораціяхъ отъ контуровъ переднихъ арокъ и протикабелей. И поневолѣ декоратору, чтобы избѣжать по возможности подобныхъ сюрпризовъ, приходится убавлять передній свѣтъ или прибѣгать къ помощи разныхъ щитковъ, бережковъ и проч., чтобы этими добавочными средствами усилить задній свѣтъ и тѣмъ помочь хоть нѣсколько горю. Понятно, что все это крайне ненормально и совершенно не производительно усложняетъ дѣло и трудъ декоратора.

Посмотримъ, какое освѣщеніе получается при нашей планировкѣ сцены. Если мы допустимъ, что всѣ софиты имѣютъ по одинаковому количеству лампочекъ, то и то получимъ освѣщеніе весьма близкое къ требуемому. И дѣйствительно по нашей планировкѣ первое мѣсто самое широкое, а потому и разстояніе декораціи, помѣщенной на первомъ планѣ, отъ источника свѣта самое большое,— стало быть, и свѣтъ для перваго плана относительно самый слабый; далѣе по направленію въ глубину сцены мѣста постепенно суживаются, слѣдовательно источники свѣта приближаются къ освѣщаемымъ поверхностямъ, а черезъ это самое и освѣщеніе пропорціонально усиливается такъ, что самый задній планъ и будетъ самый свѣтлый, что намъ и требуется. Если же вдобавокъ усилимъ къ заду освѣщеніе количествомъ лампочекъ, т. е. если въ первой софитѣ у насъ имѣется 16 лампочекъ, во второй сдѣлаемъ ихъ 19, въ третьей 22 и въ четвертой послѣдней софитѣ 25, то этимъ достигнемъ такого результата, лучше котораго, кажется, трудно желать декоратору.

Здѣсь считаемъ умѣстнымъ сказать нѣсколько словъ о значеніи рампы. Многіе изъ режиссеровъ находятъ, что рампа не нужна, что безъ нея легко можно обойтись; но намъ кажется такое ихъ мнѣніе весьма неосновательнымъ. Рампа должна представлять собою рефлексивное освѣщеніе, существующее и въ природѣ. Для декоратора рампа смягчаетъ падающія тѣни отъ верхняго свѣта, въ особенности въ закрытыхъ декораціяхъ (павильонахъ съ потолками). Для артистовъ же рампа имѣетъ громадное значеніе, такъ какъ она весьма сильно ослабляетъ верхній свѣтъ; и дѣйствительно, если бы не было рампы, то у артистовъ глазныя впадины и тѣни подъ носомъ и подъ подбородкомъ были бы настолько сильны, что выраженіе лицъ получилось бы свирѣпое, или по меньшей мѣрѣ угрюмое,

что не всегда нужно и чего можно достигнуть и безъ этого освѣщенія гримомъ и мимомъ. Рампа не хороша и не желательна только тогда, когда она сдѣлана очень сильной (иногда сильнѣе верхняго софита). Сильная рампа, не говоря уже о томъ, что вредна для глазъ артистовъ и можетъ дать тѣни на заднихъ декораціяхъ (въ павильонахъ), но и утрачиваетъ значеніе рефлекса, такъ какъ пересиливаетъ верхній свѣтъ.

По нашему мнѣнію, рампа по силѣ свѣта должна быть вдвое слабѣе передняго софита, а еще лучше, если немного меньше, чѣмъ вдвое; такъ, передній софитъ, допустимъ, имѣетъ 20 лампіоновъ, въ рампѣ ихъ надо сдѣлать 8 или ужъ во всякомъ случаѣ не больше девяти.

Кромѣ рампы можемъ посовѣтовать при оборудованіи сцены вновь строющагося театра (хотя полезно и возможно всегда устроить и въ существующихъ театрахъ) сдѣлать свѣтовые арлекины. Это свѣтовые щиты или кулиски съ рефлекторами и съ лампіонами количествомъ отъ трехъ до десяти и болѣе, смотря по ширинѣ отверстія сцены; мѣсто ихъ сейчасъ за портальными (сукнами, арлекинами), слѣдовательно, даже впереди передняго занавѣса. Арлекины эти должны имѣть отдѣльные другъ отъ друга выключатели и рефлекторы ихъ должны быть направлены—праваго арлекина на лѣвую сторону сцены, а лѣваго—на правую.

Цѣль и значеніе этихъ арлекиновъ очень велика и даже составляетъ одну изъ необходимостей сценическаго освѣщенія.

Почти во всѣхъ театрахъ безъ исключенія имѣются такъ называемые универсальные павильоны со множествомъ вставокъ; измѣняющихъ павильонъ по произволу (въ столовую, гостиную, будуаръ, кабинетъ и проч.). Затѣмъ павильоны эти въ большинствѣ случаевъ дѣлаются обойные съ написаннымъ карнизомъ или тоже обойнымъ. Кромѣ того, и въ писанныхъ, и не въ писанныхъ павильонахъ дѣлается обыкновенно семь прорѣзовъ для вставокъ оконъ, дверей или маскировокъ, смотря по пьесѣ или желанію режиссера; такъ, сегодня для одной пьесы въ данномъ павильонѣ окна съ лѣвой стороны, другой разъ въ другой пьесѣ они съ правой или въ задней стѣнкѣ. Весьма понятно, что при такихъ условіяхъ павильоны при театральномъ освѣщеніи (софитъ и рампа) будутъ мертвы—жизнь въ свѣтовыхъ пятнахъ и тѣняхъ въ нихъ будетъ отсутствовать. Правда, они могутъ ожить, но только при условіи освѣщенія ихъ исключительно изъ оконъ очень сильнымъ свѣтомъ (разумѣется, мы говоримъ о тѣхъ случаяхъ, когда дѣйствіе на сценѣ происходитъ во время дня); тогда сторона съ окнами, какъ мы и видимъ всегда въ жизни, будетъ самая темная, а стѣна противъ оконъ самая свѣтлая, остальныя же стѣны останутся въ полутонѣ. На сценѣ къ этому эффекту можно подойти весьма близко при помощи нами предлагаемыхъ свѣтовыхъ арлекиновъ; допустимъ, что у насъ на сценѣ поставленъ павильонъ, въ которомъ находятся окна на правой сторонѣ сцены, тогда, оставляя свѣтъ рампы и софита, добавимъ къ нимъ свѣтъ праваго свѣтового арлекина, который освѣтитъ намъ лѣвую сторону павильона, т. е. стѣну противъ оконъ, вслѣдствіе чего она и будетъ самою свѣтлою стороною павильона, что намъ и желательно, къ чему мы и стремимся. Давъ же сильный свѣтъ изъ оконъ регуляторомъ (вольтовой дугой) съ желтымъ стекломъ (солнечный свѣтъ), мы достигнемъ, что стѣна съ окнами будетъ самая темная и павильонъ оживетъ.

М. Д. Раевская-Иванова. Вы говорите, если освѣщать передній планъ болѣе слабо, второй болѣе сильно, то получается равномѣрность свѣта. Мнѣ кажется, сцена должна стремиться изображать природу, а въ природѣ свѣтъ неравномѣрный. Мы видимъ лѣсъ или улицу, или цѣлый рядъ предметовъ на довольно большое разстояніе, при чемъ свѣтъ въ натурѣ ослабѣваетъ черезъ разстояніе. Мы, изображая на сценѣ равномѣрный свѣтъ на переднемъ планѣ и на заднемъ, лишаемъ возможности способствовать изображенію свѣта, который въ природѣ есть, а между тѣмъ театръ долженъ стремиться изобразить свѣтъ природы.

А. Н. Галкинъ. Изъ моихъ объясненій о примѣненіи перспективы въ декораціонномъ искусствѣ ясно выводится, что отъ художника-декоратора требуется не одно только художественное образованіе съ знаніемъ исторіи, исторіи искусствъ, стиля, костюма эпохи и т. д., но и чисто математическія знанія: начертательная геометрія, перспектива, законы свѣта, химія и проч.

На основаніи всего мною сказаннаго, полагаю необходимымъ: во-первыхъ, возбудить ходатайство объ открытіи при Академіи Декораціоннаго отдѣла; во-вторыхъ, пока не народятся новые декораторы академики, сейчасъ же приступить къ работѣ альбома декорацій (въ макетахъ) для народныхъ театровъ (на что даже можно объявить конкурсъ). Репертуаръ народнаго театра не такъ великъ, чтобы могъ затруднить первоначальную работу. Конечно, я разумѣю общедоступное по цѣнѣ изданіе.

Докладъ А. Н. Галкина былъ выслушанъ Собраніемъ съ большимъ интересомъ. По предложенію предсѣдателя Отдѣла *барона Н. В. Остенъ-Дризена* обсужденіе доклада было отложено, и онъ обсуждался совмѣстно съ докладомъ К. М. Иванова.

.....

О ДЕКОРАЦІОННОМЪ ДѢЛѢ.

К. М. ИВАНОВЪ.

(Засѣданіе 29-го декабря 1911 г.).

Кромѣ главнаго взгляда на сущность сценической декораціи, долженствующей изображать натуру, правдивую обстановку,—приводятся краткія историческія свѣдѣнія, указывающія, напр., на существованіе декораціи уже при царѣ Алексѣѣ Михайловичѣ, нѣсколько указаній и на позднѣйшее время, когда, напр., при Императорскихъ театрахъ художники-декораторы появляются даже въ служебныхъ, при дирекціи, спискахъ; нѣсколько словъ о декораціонныхъ мастерскихъ и желаемомъ типѣ ихъ, о сценѣ съ ея особенностями, указаніе на необходимость общаго образованія и спеціальной подготовки художниковъ-декораторовъ для сцены, условія сцены, экономическія и нравственныя положенія художниковъ при театральномъ дѣлѣ, желательное улучшеніе этого и т. д.

Театры у насъ въ Россіи растутъ и множатся,—въ одномъ Петербургѣ ихъ, кромѣ Императорскихъ, не одинъ десятокъ и нѣтъ основаній предполагать, что это явленіе временное и почему-либо остановится! Не было-бы спроса, не было-бы и датчиковъ.

Можно сказать, что театръ сталъ чѣмъ-то вродѣ насущной, обыденной потребности нашей жизни—вошелъ въ обиходъ ея, а съ нимъ, съ театромъ, явился, конечно, спросъ на необходимый обстановочный аттрибутъ всякой сцены, т. е. на декораціи.

Доказывать важную роль и необходимость декораціи въ театрѣ, кажется, не приходится. Декорація призвана изображать живописью ту обстановку, въ которой протекаетъ пьеса, чтобы дать зрителю полную иллюзію.

Попытки, по счастью очень рѣдкія, обезцѣнить, отрицать значеніе декораціи, ни къ чему не привели, и она начинаетъ занимать постепенно все болѣе и болѣе подобающее ей мѣсто, привлекая вниманіе.

Здѣсь, кстати, можно будетъ привести наглядный примѣръ отрицательнаго отношенія къ декораціи даже и дѣятелей сцены: одинъ извѣстный артистъ говорилъ, что декораціи должны занимать самое скромное мѣсто въ театрѣ, т. к. важенъ спектакль, а не росписанная холстина, безъ которой, въ крайнемъ случаѣ, можно и обойтись! Другой дѣятель театра негодовалъ, если декорація вызывала одобреніе публики, и мотивировалъ свое негодованіе тѣмъ, что это нарушаетъ иллюзію пьесы, отрываетъ вниманіе зрителя отъ дѣйствія и расхолаживаетъ артиста. Можно предположить, что врядъ-ли бы зритель остался доволенъ и получилъ бы, не «охлаждаясь», полную иллюзію, зря въ теченіе 5 актовъ оперы, балета и т. п., на мѣстѣ декорацій, однѣ ободранныя и голыя стѣны. Если мы примемъ во вниманіе, что декорація на театральной сценѣ, въ принципѣ, по своему назначенію, должна живописью изобразить и небо, и лѣсъ, и горы, и зданія, подводныя царства и т. п., т. е. все то, что поставить на сценѣ невозможно, то рѣшающимъ словомъ, конечно, будетъ: да! Декорація есть, въ особенности въ настоящее время, безусловная настоятельная необходимость сцены! Она съ ней срослась. Спросъ на декораціи вызвалъ, естественно, спросъ и на мастеровъ этого дѣла, и мы видимъ, что наплывъ художниковъ на декораціонный путь разростается, а на немъ, разумѣется, также, какъ и въ другихъ отрасляхъ живописи, протекаютъ разныя направленія, вкусы, познанія отъ немалыхъ до самыхъ скромныхъ, колебанія, увлеченія, исканія новыхъ задачъ, подчасъ поворачиваніе слегка и назадъ, однимъ словомъ, все то, что переживаетъ наше искусство, слѣдуя правилу: «всякому овощу—свое время».

Печать, критика, въ недалекомъ еще прошломъ частенько обходившая вниманіемъ декораціонное дѣло и развѣ только тогда посвящавшая нѣсколько похвальныхъ отзывовъ, когда нельзя уже было умолчать о бурныхъ одобреніяхъ со стороны публики декораторамъ,—печать эта, нынѣ все болѣе и болѣе рецензируетъ живопись на сценѣ и, конечно, вмѣстѣ съ тѣмъ, знакомитъ и заинтересовываетъ

въ этомъ общество. Декораторъ уже выдвигается въ общемъ строеніи театральнаго дѣла все ближе къ переднему плану, чѣмъ было это раньше, и, кто знаетъ,—можетъ быть, въ недалекомъ будущемъ, станетъ такимъ-же, какъ и артистъ и съ равной оцѣнкой, дѣятелемъ нашей сцены. Но надо оговориться, что это благопріятное явленіе наблюдается только на крупныхъ сценахъ театровъ Императорскихъ да на маломъ числѣ частныхъ,—въ большихъ городахъ, — въ остальныхъ-же, въ большинствѣ случаевъ, дѣло обстоитъ далеко не такъ блестяще, отчасти за отсутствіемъ средствъ, а отчасти и, это во множествѣ, отъ пренебреженія къ этой детали сцены, къ непониманію ея важности.

Приходится наталкиваться на случаи изумительные по своей дикой несообразности, такъ, напр., въ одномъ небольшомъ театрѣ Фаустъ пѣлъ не въ садикѣ Маргариты, а въ тропическомъ лѣсу, фпиковыя пальмы котораго сильно напоминали собою зеленыя швабры, отороченныя полосой ультрамарина въ палецъ ширины, а Колумбъ сценировался частью въ русской избѣ, частью-же въ современныхъ комнатахъ-павильонахъ, съ ситцевыми драпировочками на дверяхъ и окнахъ, съ вѣнскими стульями, олеографіями и т. д. Остается горячо пожелать, чтобы свѣтлый лучъ проникъ и сюда, разсѣявъ этотъ нежелательный мракъ, да и художникъ-декораторъ чтобы преслѣдовалъ, помимо всяческихъ направленій, истинную цѣль и назначеніе декораціи и передавалъ бы на полотнѣ до полной иллюзіи натуру.

Историческій обзоръ декораціонной живописи и матеріалы его.

Есть несомнѣнныя свѣдѣнія о томъ, что декорація, при театрѣ, у насъ въ Россіи появилась вмѣстѣ съ театральными представленіями на Москвѣ въ 1661 г.

Царь Алексѣй Михайловичъ въ 1659 году: указалъ быть во Флоренскѣ у Флоренскаго князя Фердинанда посольству своему: дворянину Боровскому, намѣстнику Василію Лихачеву, да дьяку Ивану Фомину, а съ ними изъ жильцовъ съ верху Никитѣ Кишкину, да подъячему Степану Палкову, да съ ними же были отъ Архангельскаго города изъ таможенной избы Панкратъ Михайловъ, да Итальянскаго языка переводчикъ Тимофей Топоровскій, да толмачъ Алексѣй Плешниковъ, да съ Двины цѣловальникъ Андрюшка Комлевъ.

Посланные осмотрѣли во Флоренціи разныя «диковины» и разсказываютъ: «Послѣ танцовъ началась комедія, которая дѣлана нарочито для Россійскаго Посольства за 8 недѣль до ихъ пріѣзда, а стала-де она 8 тысячъ ефимковъ, которую князь Флоренцинской и прислалъ чрезъ Россійскаго посланника Василія Лихачева Царю Алексѣю Михайловичу для его потѣхи и такую-же комедію послалъ къ Испанскому королю, къ обоимъ Государямъ съ Управляющими комедіями знахарями.

Царь Алексѣй Михайловичъ, ради своей Царицы Марьи Ильинишны и знаменитыхъ Русскихъ Бояръ—потѣхи, указалъ быть представленію сей комедіи въ Кремлевскомъ дворцѣ въ торжественные и праздничные дни, также на Масляницѣ, на Святкахъ, въ дни Пасхи, а для перваго представленія, до сихъ поръ еще не бывалыхъ въ Россіи, забавъ, Царь Алексѣй Михайловичъ избралъ день 26 генваря, день бракосочетанія Его, совершившагося 1648 г. генваря 26 дня, въ Воскресенье, съ Маріею Ильинишною, проведенныя ими 23 года въ вожделенномъ здравіи и радостяхъ.

1661 г. Мѣсяцъ Генварь. Въ Москвѣ. Въ Воскресенье 26 дня. Въ Кремлевскихъ Царскихъ Палатахъ для потѣхи Царя Алексѣя Михайловича и Его Царскаго дома представлена: Флоренцинская комедія въ 6-ти декораціяхъ.

Декорація I-я. Объявилися Палаты, а въ Палатахъ море, колеблемое волнами, а въ морѣ рыбы, а на рыбахъ люди ѣздятъ, а въ верху Палаты—небо, а на облакахъ сидятъ люди и почали облака съ людьми спускаться на землю и подхватя съ земли человѣка подъ руки опять поднялись на небо, а тѣ люди, которые сидѣли на рыбахъ туда-же поднялись.

Декорація II-я. Объявилися Палаты, а въ Палатахъ явилися земля и небо, а съ неба спустился на облакѣ на землю сѣдъ человѣкъ въ каретѣ, а противъ его въ другой каретѣ прекрасная дѣвица и аргамачки подъ каретами, какъ-бы живые и ногами подрягиваютъ.

Декорація III-я. Объявилася Палата, а въ Палатѣ поле, полно костей человѣческихъ и враны прилетѣли и почали клевать кости.

Декорація IV-я. Объявилася Палата, а въ Палатѣ море, а на морѣ корабли, а на корабляхъ люди.

Декорація V-я. Объявилася Палата, а въ Палатѣ человѣкъ съ 50-тъ въ латахъ и почали саблями, шпагами рубиться, и изъ пищалей стрѣляти и человѣка съ 2, какъ будто убили.

Декорація VI-я. Объявилася Палата, а въ ней предивные молодцы и дѣвицы выходятъ изъ за зановѣси въ золотѣ и почали танцовать и многія дивовинки дѣлать, да вышелъ также малой и почалъ просить ѣсть и много ему хлѣбовъ пшеничныхъ и опресничныхъ давали, а накормить его до сыта не могли».

Спектаклп на этомъ не остановились и были повторены въ день бракосочетанія Царя Алексѣя Михайловича съ Маріей Ильинишной 26 генваря въ 1662 г., 1663 и въ 1664 г.; затѣмъ также ставплись въ дни тезоименитствъ и рожденія Царя, Царицы и Царевича Ѳеодора Алексѣевпча, а также и іюля 13-го въ день вступленія на престолъ Царя Алексѣя Михайловича, затѣмъ на святкахъ, сентября 1-го дня—Новый годъ, на масляницѣ и въ послѣдніе дни Пасхи.

Одновременно въ Кіевѣ начинаются представленія перенятыхъ отъ поляковъ комедій, прологовъ, поются канты и появляются на улицахъ «вертепы». Изъ города эти полюбившіяся народу зрѣлища перешли и въ деревни, постепенно здѣсь грубѣя.

Дальнѣйшія московскія представленія были: въ 1666 г., въ день рожденія Царевича Іоанна Алексѣевича, 7 генваря, затѣмъ въ 1667—8 г.г. и до кончины Царицы Маріи Ильинишны 13 марта 1669 г. Трауръ продолжался до 1671 года.

Этого же года 23-го генваря состоялось бракосочетаніе Царя Алексѣя Михайловпча съ Наталіей Кирилловной Нарышкиной, по окончаніи же торжествъ его театральныя представленія переведены были въ Царское село—Преображенское, которое по сему случаю и названо: «Потѣшнымъ дворомъ». Представленія начались 8 іюня. Московскіе бояре и боярыни, желая потѣшить новобрачныхъ, сговорились разыграть въ Царской Потѣшной Палатѣ комедію,—самими ими сочиненную изъ сказокъ, въ разговорахъ, съ пѣснями и плясками,—которыя имъ разсказывали дѣдушки и бабушки, потѣшая ихъ въ ребячествѣ.

Среда 25 дня. Въ Кремлевскомъ дворцѣ боярами и боярынями представлена: «Яга-Баба». Комедія-сказка съ пѣснями и плясками.

Въ тотъ же годъ даются представленія комедій и сказокъ въ праздничные дни уже на домашнихъ театрахъ Московской знати: Ильи Даниловича Милославскаго, Артемона Сергѣевича Матвѣева, Юрія Александровича Долгорукова, Василія Борисовича Шереметева и друг., при чемъ роли исполнялись ими-же самими. Въ іюнѣ мѣсяцѣ изъ Нѣмеціи выписываются для Царской потѣхи: комедіанты, танцовщики и прочіе театральные знахари, а боринъ Артемонъ Сергѣевичъ Матвѣевъ назначается директоромъ театра, по переводѣ представленій изъ Москвы въ село Преображенское. На потѣшномъ дворѣ здѣсь въ день рожденія Царевича Ѳеодора Алексѣевича 8 іюня исполняется боярами и боярынями комедія «Туръ»—комедія-сказка съ пѣснями.

Въ Воскресенье 26 дня боярами и боярынями, по случаю тезоименитства Царицы Наталіи Кирилловны, представлено: «Праздникъ Услады», «баснословная Кіевская комедія» съ пѣснями и плясками.

Затѣмъ въ 1672 г. въ Москвѣ по указу Царя Алексѣя Михайловича иноземцу, магистру Ягану Готфриду «учинить» комедію и для того дѣйства устроить «хоромину»,—воздвигается въ Преображенскомъ, очевпдно первый, театръ въ Россіи. Онъ былъ деревянный, въ квадратѣ 10 саженъ и высотою въ 6 аршинъ. По обитымъ войлокомъ стѣнамъ и полу былъ декорированъ коврами и цвѣтными сукнами. Отдѣленное Царское мѣсто было обито краснымъ сукномъ, для остальныхъ зрителей были деревянныя скамейки. Занавѣсъ или шпалеръ былъ раздвижной на мѣдныхъ кольцахъ по желѣзному пруту. Сцена и зрительный залъ освѣщались свѣчами, закрѣпленными въ доскахъ.

Декораціи или рамы перспективнаго письма изготовлены были «перспективнаго дѣла» мастеромъ Петромъ Ниглисомъ.

Одновременпо съ этимъ представленія даются на домашнемъ театрѣ боярина Артемона Сергѣевича Матвѣева.

Любительница театра, великая княгиня Софья Алексѣевна въ сентябрѣ у себя въ теремѣ ставитъ: Русалки, или Славянскія Нимфы.

Въ 1673 г. генваря въ 22 день Великій Государь Царь Алексѣй Михайловичъ «указалъ надъ оптекою, что на дворцѣ въ Палатахъ построить, какъ быть комедійному дѣйству»; сюда, по прпказу, перевезены были на 10 подводахъ изъ комедійной хоромины изъ села Преображенскаго «рамы перспективнаго письма», т. е. декораціи.

Въ 1675 г. представленія идутъ на домашнихъ театрахъ: боярина Юрія Алексѣевпча Долгорукова, княгини Анны Ивановны Хованской и князя Василія Васпльевпча Голицына, кромѣ того, въ іюлѣ у князя Якова Никитпча Одоевскаго и у боярина Василія Борисовича Шереметева.

Въ 1677 г., по случаю смерти Царя Алексѣя Михайловича спектаклей нѣтъ.

Въ 1683, 1684, 1685, 1686 и 1688 гг. спектаклей нѣтъ по случаю войнъ и стрѣлецкаго бунта, да и самый театръ надъ аптекой закрытъ, и комедійныя дѣла при дворѣ угасли.

Царь Петръ Алексѣевичъ возобновляетъ театръ; выписываетъ изъ Данцига въ 1702 г. странствующую нѣмецкую труппу Іогана-Христіана Кунста и строитъ для представленій въ Москвѣ на Красной площади въ кремлѣ «Комедійную храмину», давъ въ обученіе «комедійному дѣлу» Кунстомъ 17 человѣкъ «русскихъ ребятъ, какихъ чиновъ сыщутся къ тому дѣлу удобныхъ», положивъ имъ жалованье «смотря по персонамъ».—«Комедійная храмина» отстроена въ декабрѣ 1702 г. изъ дерева и была снабжена богато «перспективами» (декораціями), «махинами», летаніемъ и т. д.

Постепенно этотъ театръ приходитъ въ упадокъ, и представленія въ немъ въ 1707 г. уже прекращены; появляется на Яузѣ, въ Большомъ госпиталѣ, театръ, гдѣ даютъ представленія ученики Хирургической Школы, и ставятся спектакли на домашнемъ театрѣ Царевны Наталіи Алексѣевны, въ селѣ Преображенскомъ. Наступаетъ переломъ! Переворачивается страница исторіи. Возгорается великое время Петра! Москва уступаетъ мѣсто новой столицѣ—«Санктъ-Петербурху», и центръ жизни закипаетъ и волнуется въ немъ, на болотистыхъ берегахъ «Нево»! Къ «окну въ Европу» прорубаются просѣки въ лѣсахъ, осушаются болота, идетъ гигантская созидательная работа и, памятуя: «дѣлу—время, потѣхѣ—часъ», Великій Царь въ этотъ часъ-отдыхъ вершитъ праздники, машкерады, ассамблеи, огненныя потѣхи и, не забывая про театръ, строитъ его подъ названіемъ «Театральный и оперный домъ», для труппы иностранца Манна, на рѣчкѣ Мьѣ—нынѣшней Мойкѣ. Намъ нечѣмъ отмѣтить эту эпоху касательно декораціоннаго дѣла при театрѣ, за то есть возможность познакомиться съ новымъ примѣненіемъ декораціоннаго искусства—это при фейерверкахъ. Великій Петръ съ дѣтства любилъ огненную потѣху; самъ устраивалъ и поджигалъ фейерверки и въ новой столицѣ съ какою-то страстностью справлялъ каждое торжество грандіознымъ «огненнымъ праздникомъ».

Насколько великолѣпны были эти картины, насколько въ нихъ чувствуется работа не только пиротехника, но и декоратора, мы можемъ видѣть изъ слѣдующаго описанія фейерверка, сожженнаго передъ зданіемъ Сената въ Петербургѣ 22 октября 1721 г., по случаю Ништадтскаго мира со Швеціей:

Сперва зрители увидѣли большой храмъ Януса съ открытыми дверями; въ глубинѣ храма горѣлъ голубымъ огнемъ старый Янусъ, державшій въ правой рукѣ лавровый вѣнокъ, а въ лѣвой—масличную вѣтвь. Немного спустя, съ обѣихъ сторонъ храма показались два вооруженныхъ, коронованныхъ рыцаря; на щитѣ одного изъ нихъ былъ изображенъ двуглавый орелъ, а на щитѣ другого—три короны. Когда рыцари прикоснулись къ открытымъ дверямъ храма, двери начали постепенно затворяться; послѣ этого рыцари сошлись и подали другъ-другу руки. Когда двери храма затворились въ знакъ заключенія мира, раздались звуки множества трубъ, литавръ и барабановъ; затѣмъ по сигнальной ракетѣ загрохотали сотни пушечныхъ выстрѣловъ, перемѣшиваясь съ оружейнымъ огнемъ и колокольнымъ звономъ. Огонь съ крѣпости, адмиралтейства и стоящихъ на Невѣ судовъ былъ такъ силенъ, что все, казалось, было объято пламенемъ, «земля и небо готовы были рушиться». Затѣмъ вправо отъ храма загорѣлся большой, высоко поднятый щитъ, съ изображеніемъ правосудія, попирающаго ногами двухъ фурій, недоброжелателей и ненавистниковъ Россіи; подъ щитомъ русская надпись: «всегда побѣдитъ». Потомъ влѣво отъ храма вспыхнулъ другой щитъ, съ изображеніемъ входящаго въ гавань корабля, съ надписью: «finis coronat opus» (конецъ вѣнчаетъ дѣло). По обѣимъ сторонамъ красовались двѣ пирамиды изъ бѣлаго брилліантоваго огня, съ такими же звѣздами. Наконецъ, зажгли еще двѣ пирамиды съ бураками и пустили множество воздушныхъ шаровъ, огромныхъ ракетъ, бураковъ, пустили огненные фонтаны, колеса; огонь ихъ не прерывался два часа. На Невѣ были пущены въ это время фигуры изъ бѣлаго и голубого огней, вмѣстѣ съ множествомъ шаровъ, дукеровъ, квекарей и другихъ издѣлій.

Фейерверкъ окончился въ полночь, а балъ продолжался до 3-хъ часовъ утра.

Коснувшись этихъ «огненныхъ декорацій», заглянемъ заодно и впередъ, въ пышный вѣкъ Екатерины II, когда русскіе фейерверки-декораціи дошли до высшаго блеска и грандіозности. Ихъ проектировали лучшіе архитектора и художники, большею частью иноземцы, и, по повѣркѣ ихъ Академіею Наукъ, отдавали на утвержденіе Высочайшей власти. Съ 1735 г. по годъ своей смерти въ 1785 г., выдѣляется своей дѣятельностью, по исполненію художественныхъ аллегорическихъ и декоративныхъ рисунковъ, приглашенный въ Россію изъ Дрездена ученый Штелинъ, впослѣдствіи директоръ отдѣленія изящныхъ искусствъ; онъ устраиваетъ празднества, иллюминаціи, фейерверки и декорируетъ ихъ, напр. при коронованіи Императрицы Елизаветы Петровны, Екатерины II, по заключеніи Абоскаго договора со Шведами и т. д., считаясь первымъ декораторомъ своего времени.

Въ ту пору фронты одобренныхъ фейерверковъ гравировались на мѣдныхъ доскахъ и печатались въ видѣ изящныхъ гравюръ, подобно тому, какъ это практиковалось за-границей.

Фасады фейерверочныхъ фронтовъ достигали громадныхъ размѣровъ, простиравшихся въ длину до 50 саженъ, а въ вышину до 25; они изображали фантастическую постройку, храмъ, павильонъ, колоннаду и т. п., украшались транспарантами съ изображеніемъ миѳологическихъ боговъ и сценъ, военныхъ арматуръ и другихъ эмблемъ, соотвѣтствовавшихъ идеѣ фейерверка.

Приведемъ, напр., программу фейерверка, сожженнаго близъ Москвы на Ходынкѣ въ іюлѣ 1775 г. во время происходившихъ въ Москвѣ празднествъ по случаю заключенія съ Портою Кучукъ-Кайнарджійскаго мира. Идея этого фейерверка принадлежала, какъ видно изъ надписи на гравюрахъ, поручику Мартынову, устройство представленія—М. Немову, а исполненіе гравюръ—Казакову.

Фейерверкъ состоялъ изъ 4 отдѣленій:

1) «Нарушенный покой Россіи». Декорація изображаетъ картину разрушенія: слѣва отъ зрителей адскія чудовища разбиваютъ каменную гору, съ которой катятся каменныя глыбы; справа видны развалины величественнаго храма и обелиска; кругомъ молніи, бураки и бомбы.

2) «Мудрость и попеченіе Императрицы возстановляютъ покой». Посреди первой декораціи являются деревянные помостки съ лѣстницами. Около нихъ помѣщены четыре женскія фигуры; опѣ изображаютъ благодѣтельныхъ фей, которыя несутъ камни съ разными строительными принадлежностями и воздвигаютъ новое зданіе. Декорація окружена множествомъ огненныхъ линій, молній, ракетъ и т. п.

3) «Памятникъ славнымъ дѣламъ Великой Екатерины, сооруженный усердіемъ, вѣрностью и благодарностью сыновъ Россіи». Постройка изображаетъ колоннаду съ выдающимися впередъ концами, переходящими въ двѣ тріумфальныя арки. Передъ серединой колоннады воздвигнутъ высокій обелискъ съ вензелемъ Екатерины II подъ Императорскою короною, окруженнымъ вѣнкомъ и трубами; внизу на фундаментѣ обелиска надпись: «отъ усердія, вѣрности и благодарности сооружено сіе зданіе въ честь всеавгустѣйшей и непобѣдимой Монархини Екатерины II».

Колонны обвиты гирляндами, а между ними и надъ портиками колоннады помѣщены миѳологическія фигуры и сцены. Передъ боковыми тріумфальными арками поставлены высокія колонны: справа отъ зрителей—съ трофеями сухопутныхъ побѣдъ и фигурою Марса наверху, а слѣва—въ видѣ маяка съ морскими эмблемами, увѣнчаннаго фигурою Нептуна съ трезубцемъ. Передъ фасадомъ размѣщены военные доспѣхи и аллегорическія фигуры. При гравюрѣ не приложенъ масштабъ, но если принять вензель наверху обелиска высотою даже всего въ $1^1/_2$ сажени, то масштабъ получится въ $^1/_{168}$ (двѣ сажени, въ дюймѣ), и тогда полная длина фронта составитъ 45 саженъ, высота средняго обелиска—20 саженъ, а высота крайнихъ колоннъ—18 саженъ.

4) «Россія приноситъ опміамъ Великой Екатеринѣ за изливаемыя щедроты и материнское попеченіе».

Фантастическая стѣна съ башнями и арками, убранная сплошь фигурными свѣчами и транспарантами, передъ стѣной такое-же свѣтлое возвышеніе и на немъ жертвенникъ. Надъ декораціей красуется въ воздухѣ огромная звѣзда (діаметромъ около 10 саж.), посреди которой изображенъ крупный вензель Императрицы подъ короною съ двумя рогами изобилія по бокамъ. Вокругъ вензеля крупная надпись: «Общая радость и благополучіе». Концы свѣчной стѣны уппраются въ задніе фасы двухъ миѳологическихъ, архитектурныхъ храмовъ, съ весьма изящными куполами, съ фигурами на стѣнахъ. Самые храмы и площадки съ лѣстницами выдаются впередъ противъ средней стѣны.

Не будемъ болѣе приводить здѣсь еще описаній этихъ феерическихъ картинъ и вернемся къ театру, какъ главному очагу декораціонной дѣятельности.

По смерти Петра I придворный театръ увядаетъ, кое-гдѣ существуютъ домашніе театры, но трудно что либо сказать именно о декораціи, такъ какъ свѣдѣнія по этому предмету крайне ничтожны. Не блещетъ дѣло и въ царствованіе Екатерины I, а также и въ послѣдующія царствованія Петра II и Анны и только при Елизаветѣ Петровнѣ театръ пробуждается.

Къ коронованію ея, напримѣръ, въ 1741 г., въ Москвѣ, близъ Аузы, былъ построенъ театральный залъ на 5.000 человѣкъ, а въ 1756 г. 30 августа учреждается въ Петербургѣ казенный Россійскій театръ и съ этого времени театръ, такъ сказать, фундаментируется, упрочивается, образуется администрація, штатъ, въ декораторскомъ же персоналѣ остается та же система, что и при появленіи театра въ Москвѣ въ 1661 г. при тишайшемъ Царѣ Алексіѣ Михайловичѣ, т. е., что во главѣ декораціоннаго дѣла (что продолжалось довольно долго и впредь) стоятъ художники-иностранцы, а въ науку и помощь имъ идутъ русскіе люди всевозможныхъ положеній и подчасъ сомнительно-образовательнаго ценза.

Чтобы пояснить это, мы, не перечисляя болѣе, что было бы утомительно, наростанія театровъ, въ особенности сильнаго въ пышный вѣкъ Екатерины II, приводимъ здѣсь слѣдующіе документы:

Предложеніе.

Въ канцелярію отъ Строеній. Понеже вмѣсто сгорѣвшаго опернаго дома Ея Императорскаго Величества Всевысочайше намѣреніе есть каменный оперный домъ же на томъ мѣстѣ, которое Аничковскаго дворца и саду, который лабиринтомъ именуется, построить, чего ради къ живописному мастеру и театральному архитектору Валеріани послать указъ и велѣть тому каменному оперному дому и принадлежащимъ мастерскимъ покоямъ и магазейнамъ, въ которыхъ бы комедіантское платье, ширмы и прочіе матеріалы содержать можно было, сочинить планы, профили и фасады и подать къ разсмотрѣнію.

В. Ферморъ.

7-го Февраля 1750 г. (дѣло № 2. л. I).
Санктъ Петербургъ.

Изъ этого мы видимъ, что Валеріани—и живописный мастеръ, и архитекторъ, а слѣдующіе документы даютъ ему еще и другое названіе, при чемъ перечисляется декораціонный потребный матеріалъ и перечень лицъ, необходимыхъ ему, Валеріани, въ помощь:

Въ Канцелярію отъ Строеній отъ живописнаго и комедіантскаго дѣла мастера Іосифа Валеріани

Доношеніе.

Потребно въ новостроющійся оперный домъ разныхъ матеріаловъ, а именно:

Мѣлу 40 пудовъ, клею мездринпаго хорошаго десять пудовъ, вохры свѣтлой одинъ пудъ, вохры темной одинъ пудъ, арпименту двадцать фунтовъ, умры одинъ пудъ, земли римской одинъ пудъ, крутику пятнадцать фунтовъ, бакану простого венецейскаго десять фунтовъ, шишгелю свѣтлаго пятнадцать фунтовъ, шишгелю темнаго пятнадцать фунтовъ, тириверды пятнадцать фунтовъ, поташу фунтъ съ половиною, голубцу шесть фунтовъ, кистей разныхъ рукъ пятнадцать дюжинъ, которыя дѣлаетъ Канцеляріи отъ Строеній живописецъ Алексѣй Впровской, кистей для грунтованія самыхъ большихъ шесть, чернилъ орѣшковыхъ ведро, потали красной четыре бунта, да два бунта бѣлой, хлопчатой бумаги одинъ фунтъ, сурику кашинскаго десять фунтовъ, клею рыбьяго десять фунтовъ, горшковъ муравленныхъ разныхъ рукъ триста, бумаги Александрійской большой руки для рисованія одна десть, бумаги Голландской для писанія двѣ дести, щетокъ для метенія половъ двѣ, гарніусу шесть фунтовъ, сала четыре фунта, для посенія воды и мѣлу ушатовъ шесть, ведеръ шесть, для черпованія мѣлу и клею ковшиковъ шесть.

Живописцевъ: Иванъ Бѣльской, Алексѣй Антроповъ; Московскихъ Петръ Сергѣевъ, Андрей Позняковъ, Степанъ Корчевскій, Иванъ Фирсовъ, Алексѣй Бѣльской, Егоръ Морозовъ, Ефимъ Андреевъ, Петръ Семеновъ, купца Ивана Конатчикова, Ивана Скородумова; краскотеры Московскіе—Иванъ Федоровъ, Афанасій Никифоровъ; Канцеляріи отъ Строеній—Михаила Григорьева; Гофъ-Интендантской—Ивана Тимофеева, Михаила Травкина. Для караула и топленія печей и теренія красокъ—шесть человѣкъ солдатъ.—Потребно отпустить четыре сажени плашныхъ дровъ.

Того ради Канцеляріею отъ Строеній покорно прошу, дабы повелѣно было оные матеріалы отпустить.

Giuseppe Valeriani.

Марта 9 дня 1750 г.

Слѣдующій регистръ характеризуетъ пестрый элементъ, изъ котораго набирались живописцы:

Регистръ.

Изъ нижеписанныхъ мѣстъ требовать живописцевъ: Изъ дома князя Александра Юрьевича Трубецкого—Бориса Васильева. Изъ артиллеріи—Федора Яковлева. Графа Петра Борисовича Шереметева—Ивана Рагунова. Изъ Партикулярной Верфи—Федора Шубина, Ивана Рудакова, Тимофея Гнидина. Лейбъ-Гвардіи Преображенскаго полка—Дмитрія Санникова, Ивана Шишмарева.

Придворной конторы—Андрея Соловьева, Михаила Афанасьева. Дома Егушинскаго, Сергѣя Павловича—Трофима Яковлева. Оберъ-коменданта князя Мещерскаго—Бориса Еремеева. Изъ Академіи—Николая Любецкаго. Вѣдомства главнаго коммисаріата—живописнаго подмастерья Федора Задубскаго. Придворной шпалерной мануфактуры—Ивана Шилкина да Шершнева, которые учатся у Грота. Сенатскихъ—Якова Петрулина, Якова Нечаева, и Кадетскаго корпуса—Кузьму Федорова, Конюшенной команды—Федора Калугина, Никиту Быкова, Ивана Лукьянова, Петра Маторнова. Поданъ сей регистръ живописнаго дѣла мастера господина Вишнякова.

Марта 18 дня 1750 г.

Легко представить себѣ на основаніи сказаннаго, какъ далека была отъ идеала вербовка въ художники всяческихъ взятыхъ съ бору да сосенки живописцевъ, съ образовательнымъ цензомъ, по всей вѣроятности, очень низкой пробы. Позднѣе, впрочемъ, мы видимъ уже стремленіе улучшить, поправить это дѣло въ Высочайшемъ повелѣніи Императрицы Екатерины II, данномъ въ Царскомъ Селѣ Іюля 12 дня 1783 года дѣйствительному тайному совѣтнику Олсуфьеву,—§ 16 гласитъ слѣдующее:

«Подъ вѣденіемъ Комитета и Директора имѣть школу, въ которой Россійскіе, обоего пола, должны учиться и пріуготовляемы быть къ театру Россійскому, къ музикѣ, къ танцованію и къ разнымъ мастерствамъ при театрахъ, необходимо нужнымъ; въ семъ заведеніи надлежитъ имѣть предметомъ, чтобъ не только свой театръ изъ нихъ наполнять, но дабы современемъ достигнуть во всѣхъ мастерствахъ по театрамъ нужныхъ замѣны иностранцовъ своими природными».

А слѣдующій документъ говоритъ уже о питомцѣ этой школы:

«Клементьевъ Иванъ живописецъ. 1 мая 1786 г., по выпускѣ изъ Театральнаго училища съ единовременнымъ вознагражденіемъ 50 р. опредѣленъ на службу, съ жалованьемъ 120 р. въ годъ, при казенной квартирѣ съ 6 саж. дровъ.—Съ 1 января 1789 г. годовой окладъ его жалованья увеличенъ до 220 р. «за усердное отправленіе въ 1799 г. въ загородныхъ дворцахъ при разныхъ случающихся живописяхъ и впредь для поощренія»—получилъ единовременно въ награжденіе 50 р. Далѣе мы видимъ при театрѣ и ученика Академіи Художествъ:

Отъ оберъ гофмаршала Театральной Дирекціи Главнаго Директора и Кавалера Конторъ Театральной Дирекціи

Предложеніе.

Вслѣдствіе рапорта оной Конторы, что просящійся въ службу къ Дирекціи живописнымъ мастеромъ изъ воспитанниковъ Академіи Художествъ Иванъ Мартыновъ, по экзамену живописцемъ Дранше, оказался способнымъ, то и предлагаю принять его Мартынова въ число находящихся при Дирекціи живописныхъ мастеровъ съ жалованіемъ по двѣсти рублей въ годъ, квартирою и дровами, производя ему жалованье со времени подачи отъ него прошенія, то есть съ 12 числа минувшаго марта.

Александръ Нарышкинъ.

Апрѣля (23) дня 1800 г.

Итакъ, мы встрѣчаемся уже съ нѣкоторымъ художественнымъ цензомъ, но этого мало, необходимо еще упомянуть, вернувшись въ эпоху Екатерины II, о заботахъ улучшить образованіе художника-декоратора посылкой его за-границу, что видно изъ слѣдующаго указа:

Указъ нашей придворной конторѣ.

Всемилостивѣйше повелѣваемъ оной Конторѣ, находящагося въ службѣ при Дворѣ Нашемъ живописца Ивана Фирсова, для лучшаго живописной и театральной наукъ обученія, отпустить въ чужіе краи на два года; а для съѣзда его выдать нынѣ 150 р., а въ бытность его въ тѣ два года въ чужихъ краяхъ и для обратнаго сюда возвращенія, производить ему нынѣшнее его жалованье на 500 р., въ каждый годъ, которое требовать Придворной Конторѣ изъ Нашей

Соляной Конторы по прежнему и пересылку тѣмъ деньгамъ чинить отъ оной Придворной Конторы, куда надлежитъ.

На подлинномъ подписано Собственною Ея Императорскаго Величества рукою тако:

Декабря 23 дня. 1764 г. Екатерина.

Надо имѣть въ виду, что здѣсь мы ведемъ рѣчь о казенныхъ театрахъ, какъ доминирующихъ въ сценическомъ дѣлѣ, но за этотъ же періодъ и въ особенности въ царствованіе Екатерины II каждый вельможа, каждый баринъ въ своей пышной жизни и обстановкѣ имѣлъ непремѣнно домашній театръ, своихъ артистовъ, оркестръ, художниковъ, а спектакли такихъ лицъ, какъ графъ Шереметевъ, имѣвшій 4 собственные театра, Ягужинскій, князь П. М. Волконскій, графъ Румянцевъ, Потемкинъ, Шуваловъ и другихъ особъ изъ знати, поражали своимъ блескомъ, своей безумной роскошью. То же самое, но въ разныхъ масштабахъ и особенностяхъ, раскинулось по Руси и зашло въ обиходъ чуть не всѣхъ зажиточныхъ баръ и помѣщиковъ. Дѣло доходило до конкурренціи; каждый старался перещеголять другого, желая блеснуть на всю округу, да такъ, чтобы шумныя вѣсти дошли и до столицы, до высшихъ круговъ. Было очень много примѣровъ, когда баринъ выбиралъ изъ дворовыхъ своихъ талантливаго человѣка и отправлялъ его за-границу поучиться живописи, имѣя, такимъ образомъ, своего собственнаго, домашняго художника. Такъ шло въ XVIII вѣкѣ и перекинулось до наступленія реформы освобожденія крестьянъ въ 1861 г.

Съ этого момента частный, домашній театръ гаснетъ и быстро совершенно исчезаетъ, по крайней мѣрѣ въ той формѣ, въ какой онъ былъ передъ этимъ. Среди мастеровъ театрально-декораціонной живописи выдѣляются въ XVII и части XIX вв. имена Амадеи, Аппельмана, Валеріани, Гваренги, Гонзаго, Скотти, Штелина и др., отъ трудовъ коихъ ничего не осталось теперь въ смыслѣ именно театральной декораціи, но зато сохранились въ иныхъ коллекціяхъ рисунки, гравюры, проекты, эскизы декорацій и т. п., указывающіе намъ на большихъ мастеровъ своего дѣла. Въ особенности хороши работы Гонзаго; въ простыхъ наброскахъ его видны знаніе архитектуры, перспективы и непремѣнно грандіозность замысла; ни въ одной линіи не чувствуется колебанія и робости,—все дышитъ силою, величіемъ!

Здѣсь, кстати будетъ сказать, что многіе изъ этихъ художниковъ занимали очень видное положеніе не только въ общественной жизни, но и при Высочайшемъ Дворѣ.

Далѣе, во второй половинѣ XIX вѣка мы встрѣчаемся уже съ близкими къ намъ по времени, роду и племени декораторами на казенныхъ сценахъ: Москва даетъ, напр., Исакова, колоритнаго Гельцеръ и доднесь, уже полвѣка, служащаго Вальца, а въ Петербургѣ, на смѣну прослужившимъ 50 лѣтъ декораторамъ—профессору Роллеру и почетному вольному общнику Академіи Художествъ Вагнеру, выступаютъ питомцы нашихъ художественныхъ школъ: Андреевъ, Бочаровъ, Егоровъ и Шишковъ. Изъ нихъ выдѣляется, какъ колоритный пейзажистъ, Михаилъ Ильичъ Бочаровъ. Воспитанникъ Императорской Академіи Художествъ (мысль о созиданіи которой лелѣялъ, къ слову сказать, еще Великій Петръ) Бочаровъ, послѣ полученія большой золотой медали за пейзажъ: Ай-Петри на южномъ берегу Крыма (въ 1858 г.), былъ отправленъ пенсіонеромъ въ 1859 г. за-границу. Возвратясь выставлялъ неоднократно свои пейзажныя работы, за что и признанъ былъ въ 1863 г. академикомъ, поступивъ затѣмъ декораторомъ въ Дирекцію Императорскихъ театровъ. Покойный внесъ въ дотолѣ хромавшій на сценѣ пейзажъ жизненный рисунокъ и удивительную гармонію красокъ, вызывавшіе часто бурные восторги и одобренія публики.

Другой, крупной величиной этого времени, но болѣе въ области архитектуры, является Матвѣй Андреевичъ Шишковъ (род. 1832 г.—умеръ 1897 г.), учился въ Строгановскомъ училищѣ рисованія въ Москвѣ; побывавъ въ наукѣ и помощникахъ у декоратора Шеньяна и др., онъ въ 1857 г. переселяется въ Петербургъ и здѣсь, уже будучи самостоятельнымъ декораторомъ, получаетъ въ 1869 г. за свои труды академика.

Постановка его декорацій въ пьесѣ «Борисъ Годуновъ» надѣлала много шума и дала первый толчокъ реальной правдѣ и старинѣ на сценѣ, а если въ настоящее время и можно найти въ этихъ работахъ нѣкоторые историческіе промахи и недочеты, то надо принять во вниманіе и то обстоятельство, что добываніе художественныхъ историческихъ матеріаловъ, такъ сказать, осязаніе старины, тогда еще только пробуждалось и очень далеко было отъ нынѣшней легкой достижимости этого, да и самая жизнь декоратора на казенной службѣ, была слишкомъ полна непрерывнаго труда, спѣшки, заботъ, чтобы найти время и возможность заняться изысканіями на свободѣ да на досугѣ. Въ

похвалу и заслугу Шишкову, кромѣ этого, слѣдуетъ отнести его строгое и методическое знаніе сцены, перспективы и архитектуры. Въ его работахъ, всегда выполненныхъ неэскизно, ясно видѣлась и правильная сводка свода, и структурно перекинутая арка, и строго пропорціональныя, съ идеально поставленными центрами, колонны, безъ всякихъ недосказовъ, промаховъ и вплияній, однимъ словомъ, все то, что не покоробитъ глазъ понимающаго зрителя. Въ 1878 г. Шишковъ основываетъ въ Академіи декорацiонный классъ. 11 февраля послѣдовало открытіе его.

Новинка привлекла не мало учениковъ, хотя большинство ихъ, да и нѣкоторые профессора Академіи, смотрѣли на это нѣсколько косо, считая, по правдѣ сказать, малярнымъ дѣломъ. Учащіеся въ классѣ первоначально знакомились съ клеевыми, декорацiонными красками, работая съ гипса или фотографій однотонно, затѣмъ, навыкнувъ въ обращеніи съ краской и мѣной ея тоновъ, постепенно переходили къ какой либо легкой натурѣ, а послѣ того и къ болѣе сложной, болѣе разнообразной тонами и эффектами свѣта и тѣни. Вмѣстѣ съ этимъ начиналось и знакомство со сценой и ея особенной перспективой на макетахъ, т. е. на моделяхъ сцены. Первоначально задавались, разумѣется, самыя легкія постановки, чтобы учащіеся свободнѣе овладѣли способомъ переноса рисунка съ эскиза на разные планы и глубину сцены; совершенствуясь въ этомъ постепенно, приступали и къ болѣе сложнымъ сюжетамъ, переходя затѣмъ и на исполненіе этой задачи въ тонахъ. Въ лѣтнее время проф. Шишковъ предлагалъ ученикамъ, для окончательно практическаго изученія дѣла, работать уже на декорацiяхъ казеннаго театра, въ его мастерской. Здѣсь учащіеся, подъ наблюденіемъ профессора, осваивались съ черченіемъ и живописью въ громадномъ масштабѣ нашей сцены. Классъ получилъ уставъ; отличившимся въ успѣхахъ выдавали медали и въ спискахъ класса съ 20 мая 1878 г. по 28 ноября 1887 г. значится: учениковъ 27, получили серебр. медали за эскизы, макеты и работу съ натуры 10 человѣкъ, всего получено серебр. медалей: перваго достоинства 5 и второго достоинства 12. Согласно уставу, ученики, получившіе въ установленномъ порядкѣ награды и медали, могли быть допущены къ конкуррированію на малую, а затѣмъ и на большую золотыя медали, съ правомъ поѣздки за-границу.

За время своего существованія, прекратившагося въ 1894 г., классъ далъ Дирекціи Императорскихъ театровъ троихъ подготовленныхъ русскихъ декораторовъ и пятерыхъ помощниковъ.

Такимъ образомъ, это учрежденіе, раціонально поставленное проф. Шишковымъ, и было первой нормальной школой русскихъ декораторовъ со временъ Царя Алексѣя Михайловича.

Въ царствованіе Императора Александра III и съ вступленіемъ въ должность Директора Императорскихъ театровъ Ивана Александровича Всеволожскаго казенная сцена, дотолѣ въ художественномъ отношеніи въ постановкахъ довольно вялая, расцвѣла, преобразилась! Самъ Всеволожской артистъ-художникъ, кстати сказать, изумительный карикатуристъ, вложилъ все свое вниманіе, всю свою душу въ совершенство театра! Аристократъ во всемъ, этотъ директоръ былъ и аристократомъ въ искусствѣ, отсѣивая отъ него все грубое и отдающее небреженіемъ. Обладая изумительнымъ вкусомъ, Всеволожской комбинировалъ, напр., такіе костюмы для новыхъ роскошныхъ постановокъ балета и оперы, что ихъ смѣло можно было назвать выставкой художественной красоты. На декорацію обращено было тоже особенное вниманіе; покойный Императоръ Александръ III интересовался и ими, и художникамъ-декораторамъ пришлось приложить не мало труда и энергіи, чтобы поддерживать въ общей гармоніи высокое положеніе театра.

Постановка Царскаго спектакля: «Царь Борисъ» въ 1890 г. на сценѣ Эрмитажнаго театра обратила вниманіе и вызвала одобреніе иностранныхъ высокихъ гостей, видавшихъ до того не мало театровъ всей Европы. Но это, такъ сказать, было дома, у насъ, на Руси, заграничному глазу нашъ русскій декорацiонный трудъ всенародно еще не показывался, пока не пробилъ часъ и въ 1892 г. въ Вѣнѣ не открылась всемірная театральная выставка. На ней было все отъ Альфы до Омеги театральнаго дѣла. Въ числѣ экспонентовъ всего міра выступила съ своими экспонатами и Дирекція Императорскихъ театровъ, выставивъ литературный отдѣлъ, музыкальный, костюмный, декорацiонный, бутафорскій и т. д. Даже декоративная обстановка этого отдѣла, начиная съ колоссальнаго входа въ него, аркп-портала, была сдѣлана въ художественныхъ мастерскихъ казенныхъ театровъ. Дирекція на судѣ всемірной выставки, на конкурсѣ со всѣмъ міромъ! Судъ былъ... и онъ присудилъ, не говоря здѣсь о всевозможныхъ наградахъ по всѣмъ отдѣламъ Дирекціи, художникамъ-декораторамъ Императорскихъ театровъ золотыя медали. Honoris causa!

Итакъ, мы не можемъ не отличить въ нашей краткой исторіи, преимущественно, казенныхъ театровъ и этой ступени будущей лѣстницы подъема художественно-декорацiоннаго труда, ступени, заложенной артистическимъ духомъ и культурно-продуктивной дѣятельностью Ивана Александровича Всеволожскаго.

Оканчивая этимъ обзоръ прошлаго декораціоннаго дѣла, пропуская, за экономіей мѣста, массу деталей и безконечныхъ, не могущихъ быть интереснымп подробностей, къ тому же утомительныхъ, мы должны сказать, что въ изложенномъ нами взяты лишь главныя характерныя стадіи и не разобранъ періодъ съ царствованія Екатерины II по 2-ю треть XIX вѣка, какъ не могущій дать намъ характернаго матеріала. Критическаго разбора работъ художниковъ и перечисленія ихъ именъ, великихъ и малыхъ, мы не приводимъ, исключеніе сдѣлано только для послѣдняго періода и его дѣятелей, когда выдвинулись ученики русскихъ художественныхъ школъ и полулюбительская подготовка декораторовъ смѣнена была раціонально поставленнымъ спеціальнымъ классомъ. Рѣчь шла, конечно, въ большинствѣ случаевъ, о казенныхъ театрахъ, какъ сдѣлавшихъ начало театральному дѣлу и стоявшихъ во главѣ развитія сцены и по положенію и по средствамъ; частныхъ же театровъ болѣе детально разсмотрѣть въ этомъ изложеніи нѣтъ возможности, да и эти подробности ничего бы не прибавили къ главной сути, ходу развитія декораціоннаго дѣла на образцовыхъ сценахъ.

Настоящее время—не время для исторіи декораціоннаго дѣла нашихъ дней, это, какъ и подобаетъ, вопросъ будущаго.

Техническая сторона декораціонной живописи, способы, матеріалы, рецепты, зависимость отъ мастерскихъ, условій оптическихъ, перспективныхъ и иныхъ: сцены, зрительнаго зала и т. д.

Декораціонная живопись имѣетъ давно уже установившуюся технику и свои краски, а именно—клеевыя. Какъ рѣдкія исключенія, небольшія декораціи, въ особенности переднія и антрактныя завѣсы, писались и масляными красками, но это совершенно не привилось къ дѣлу, какъ способъ непрактичный. Масляныя краски обходятся дороже, вѣсомъ тяжелѣе, а, главное, сравнительно съ клеевыми, долго сохнутъ, что представляетъ громадное неудобство, т. к. декорація во время грунтовки, черченія и писанія ея обыкновенно лежитъ на полу, а художникъ работаетъ, ходя и стоя на ней. Понятно, что хожденіе по невысохшей краскѣ недопустимо и результаты получатся печальные.

Самое названіе: клеевая краска, объясняетъ намъ, на какомъ матеріалѣ она разводится и чѣмъ окрѣпляется. Изъ всѣхъ окрѣпляющихъ и склеивающихъ ее веществъ самымъ практичнымъ оказался столярный, хорошій, свѣтлый клей.

Чѣмъ суше, легче и прозрачнѣе онъ, тѣмъ качества его лучше.

Крѣпость растворовъ его для писанія бываетъ различна и зависитъ отъ цѣли и условій, для чего они предназначаются.

Нѣкоторыя краски, какъ напр.: мѣлъ, умбры, кассельская, ультрамарины, частью — баканы, брауншвейнъ, слоновая, жженая кость, сажа и отчасти жженая сіена—требуютъ и покрѣпче раствора во избѣжаніе пачканья и даже осыпанія.

Но чрезмѣрная крѣпость разведеннаго клея, въ свою очередь, оказывается часто вредна; краска какъ бы мертвѣетъ, глохнетъ тономъ, трескается и выгибается наружу, будто ячейками.

Опытъ и практика укажутъ во всѣхъ подобныхъ случаяхъ художнпку нужную ему крѣпость раствора, на дѣлѣ же каждый напрактиковавшійся маляръ знаетъ, что заготовленный для подбавленія въ краски растворъ двухъ, трехъ различныхъ крѣпостей клея не долженъ, будучи холоднымъ, застывать крѣпкимъ студнемъ.

Пробу раствора можно дѣлать, омочивъ въ немъ пальцы и прижимая ихъ одинъ къ другому, а затѣмъ осторожно раздвигая. Если при этомъ чувствуется легкое прилипаніе, то, значитъ, что клейкость хороша, а чтобы убѣдиться окончательно въ качествѣ раствора, можно сдѣлать тутъ-же пробу краски, колера, съ прибавленнымъ испытуемымъ растворомъ, на кусочкѣ холста, для скорости, высушивая пробу надъ чѣмъ нибудь горячимъ, топящейся печкой, плитой и т. д.

Отъ достоинства клея очень зависитъ и выносливость декораціи, напр.: написанныя на дорогомъ, французскомъ, столярномъ, высокаго качества, клеѣ, декорація съ 1898 года служитъ посейчасъ, не взирая на то, что балетъ, въ которомъ она ходитъ, дается ежегодно по нѣскольку разъ, причемъ краска не осыпалась пятнами, какъ обыкновенно бываетъ.

То-же самое относится и къ грунту, которымъ предварительно подготавливается къ черченію и живописи холстъ, полотно и другіе матеріалы; плохой клей или слабый растворъ вызоветъ лущеніе грунта, быстрое осыпаніе красокъ, крѣпкость-же—лупленіе и черноту.

Обыкновенно высохшую пробу грунта испытываютъ треніемъ ладони, и если онъ мараетъ, значитъ—слабъ и надо добавить клею, если-же, при остромъ перегибаніи полотна, это мѣсто надламывается, даетъ трещину, значитъ—крѣпокъ клей и краски будутъ замирать.

«Что городъ—то норовъ, что деревня—то повѣрье», а у каждаго декоратора, да его маляра свой выношенный опытомъ или заимствованный, но всегда эмпирическій, составъ грунта; рецептуражe этого, правильно составленная въ частяхъ вѣсовыхъ или объемныхъ, кажется, не существуетъ, и большинство идетъ путемъ опытной практики, да на глазъ.

Грунтъ приходится выбирать и въ зависимости отъ матеріала, для котораго онъ предназначенъ, такъ, напр., холстъ, имѣющій рѣдкую ткань требуетъ и болѣе вязкаго и крѣпкаго грунта, для закупориванія просвѣтовъ между нитями, безъ чего краска безполезно будетъ проходить на полъ.

Самый общеупотребительный составъ грунта для холста—это плавленный мѣлъ, разведенный жидкимъ столярнымъ клеемъ (отнюдь не малярнымъ), причемъ иные для нѣжности и эластичности прибавляютъ туда глицеринъ, льняное масло, что нѣсколько мутитъ тона; въ нѣкоторыхъ случаяхъ, вмѣсто клея или и съ клеемъ, идетъ крахмалъ; въ холодномъ грунтѣ—альбуминъ, или въ горячемъ—клейстеръ изъ ржаной муки.

Послѣдній оказываетъ хорошую стойкость на наружныхъ, на открытомъ воздухѣ, работахъ, такъ, напримѣръ, при декорированіи Петербургскаго Гостинаго двора въ коронацію Императора Александра III, написанный на картонѣ, съ грунтомъ и красками на клейстерѣ, громадный гербъ пробылъ день и ночь подъ проливнымъ дождемъ и совершенно не пострадалъ, не имѣя ни пятенъ, ни потековъ. Также прекрасно выдержала всѣ непогоды окрашенная, съ живописью на клейстерѣ, пристройка лѣтнихъ фойе къ Императорскому Петергофскому театру, съ 1894 г. до нашихъ дней, когда театръ дотла сгорѣлъ. При Императорѣ Александрѣ II на Петергофскихъ празднествахъ колоссальная декорація, дворецъ Дожей, протяженіемъ во всю длину пруда Марли, ночной бурей была сорвана съ лѣсовъ и сброшена въ прудъ, гдѣ и пролежала почти весь слѣдующій день. Поднятая изъ воды и поставленная на мѣсто, она, быстро высохшая на вѣтру, оказалась совершенно свѣжей, не попорченной, благодаря клейстеру.

Въ самомъ писаніи альбуминъ и крахмалъ, однако, уступаютъ столярному клею, краски съ ними не такъ мягко стушевываются и дольше сохнутъ, что въ декораціонной спѣшкѣ неудобно, да и альбуминъ употреблять можно только съ холодной водой, иначе онъ свертывается.

На декораціяхъ итальянскаго художника Цукарелли (не такъ давно умершаго), писанныхъ для Императорскихъ театровъ, во время управленія ими И. А. Всеволожскаго, не было видно на глазъ никакого грунта и, не взирая на то, что холстъ былъ чрезвычайно рѣдкій, краска лежала очень хорошо, прочно. По всей вѣроятности, тамъ было невѣдомое намъ, клейкое вещество, какъ въ грунтѣ, такъ и въ краскахъ.

Мѣловой, на столярномъ клеѣ, грунтъ наводится лучше горячимъ, на натянутый на полу холстъ, при этомъ онъ хорошо стушевывается и ровнѣе и прочнѣе уплотняетъ ткань.

Кромѣ холста, бывающаго разной ширины, плотности и стоимости, въ декораціонномъ дѣлѣ идетъ также и каленкоръ, преимущественно для транспарантовъ, буфъ, мусслинъ, тафта и т. п. Для самой декораціи каленкоръ абсолютно непрактиченъ, въ силу своей ломкости и плохого держанія краски. Для транспарантовъ-же онъ, натянутый предварительно на рамы, грунтуется жидкимъ крахмаломъ.

О бумагѣ для писанія мы и не говоримъ, она совершенно негодна для декораціи, по своей хрупкости и недержанію хорошо краски, и если идетъ на декорацію, то, развѣ, въ какомъ нибудь захудаломъ, микроскопическомъ театрикѣ.

Грунтованіе холста производится наилучше громадными, плоскими, схожими съ половой щеткой, кистями, называемыми «дилижансъ», изъ чернаго, жесткаго волоса; остальныя кисти, обыкновенно щетинныя, бываютъ всевозможныхъ размѣровъ и фасоновъ: отъ діаметра, или ширины, въ 4—3 вершка и до толщины карандаша, круглыя, плоскія, выгнутыя, всѣ на длинныхъ «штылькахъ», или рукояткахъ, чтобы писать стоя, не наклоняясь къ полу. Для мелкихъ работъ идутъ такъ называемыя ручныя, съ такими-же короткими штыльками, какъ и для масляной живописи. Великолѣпны подобныя кисти изъ Нюренберга; крайне мягкой, бѣлой щетины онѣ изумительно выдерживали работу, не портясь и сохраняя свойство давать съ легкостью или широкій мазокъ, или проводить чистую, тонкую линію, что такъ цѣнно въ архитектурныхъ работахъ.

Колонковыя, барсучьи и вообще другія, нѣжнаго волоса, почти не употребляются. Обыкновенныя кисти для масляныхъ красокъ клеевую забираютъ плохо.

Какъ посуда для разныхъ матеріаловъ служатъ: ушаты для грунта, котлы для варки его и клея, горшки всевозможныхъ размѣровъ, начиная съ громадныхъ корчагъ до крошечныхъ горшечковъ,

предпочтительно поливные, какъ не всасывающіе въ себя жидкость или воду, отчего краски скорѣе высыхаютъ, а то и портятся.

Для смѣшиванія тоновъ въ маломъ, детальномъ размѣрѣ рекомендуется особая палитра, низенькая на колесикахъ, для передвиженія по полу, или переносная деревянная платформа, аршина въ $1^1/_2$—2 длины, съ трехъ сторонъ которой сдѣланы гнѣзда или съ небольшимъ углубленіемъ отдѣленія, куда наливаются прямо приготовленныя чистыя краски или ставятся съ ними горшечки, въ срединѣ-же палитры оставляется возможно большее пространство для составленія тоновъ.

Необходимы для черченія особые, на длинныхъ, какъ и у кистей, штылькахъ, рейсфедеры съ зажимомъ для чертежнаго угля, обжигаемаго лучше изъ ольховыхъ палочекъ въ закрытомъ желѣзномъ ящикѣ. Разныхъ размѣровъ деревянные циркуля, даже до 2-хъ арш. въ высоту, для схлопыванія угольнаго чертежа особыя хлопушки изъ холщевыхъ, узенькихъ полосъ, укрѣпленныхъ на деревянной ручкѣ. Для ношенія горшковъ съ красками нужны особые деревянные, съ высокими стоячими ручками ящики, затѣмъ необходимы для отбиванія линій шнуры, для измельченія красокъ—краскотерки или плита съ курантомъ и, кромѣ того, многіе другіе матеріалы, какъ: гвозди, обойные и холщевые, особыя линейки, молотки, ножницы для холста и помельче, клещи и пр.

Коллекція декораціонныхъ красокъ не такъ обширна, какъ въ масляной живописи, а самая консистенція красокъ грубѣе, стоимостью онѣ дешевле и продаются на вѣсъ.

Почти не употребляются такія цѣнныя, какъ: кадміумъ, желтая индійская, карминъ, карминъ-лакъ, друкъ-лакъ, вирцининъ-лакъ и кобальтъ.

Изъ бѣлыхъ красокъ не для грунта, а для самой живописи предпочтительнѣе бѣлила цинковыя, т. к. свинцовыя легко чернѣютъ при малѣйшемъ содержаніи въ воздухѣ сѣрнистаго водорода, что легко можетъ быть отъ присутствія, гдѣ нибудь недалеко, фановой трубы.

Декораціонныя краски практичнѣе покупать въ порошкѣ, но все таки, замочивъ ихъ водой, лучше пропустить нѣсколько разъ черезъ краскотерку или тщательно растереть курантомъ. Смоченныя водой, старательно растертыя, онѣ наливаются въ горшки или банки, гдѣ и хранятся, тщательно и возможно чаще размѣшиваемыя.

Составленіе тоновъ, конечно, должно выполняться, какъ и въ масляныхъ краскахъ, самимъ художникомъ. Когда тонъ приготовленъ, въ него добавляется растворъ клея необходимой крѣпости, о чемъ было говорено выше. Надо имѣть въ виду, что клеевая краска крайне коварна и, высыхая, дѣлается въ нѣсколько разъ свѣтлѣе, чѣмъ въ жидкомъ видѣ. И опытъ, и навыкъ при этомъ очень необходимы.

Растушевывается она очень плохо, гораздо хуже масляной, допуская это, конечно, только въ сыромъ видѣ, причемъ тушеваніе это производятъ возможно быстрѣе.

Изобрѣтенныя въ прошломъ столѣтіи анилиновыя, каменноугольныя краски привились много гдѣ и у насъ и, благодаря яркости, прозрачности и невысокой цѣнѣ, сдѣлались любимымъ матеріаломъ у нѣкоторыхъ декораторовъ съ экономическимъ характеромъ.

Но краски эти замѣнить клеевыхъ отнюдь не могутъ, онѣ жидки, ими нельзя бликовать или взять по темному свѣтлымъ, какъ клеевой, онѣ могутъ только примѣшиваться и окрасить, напримѣръ, хоть мѣлъ, бѣлила, кроны и другія свѣтлыя краски или же дать окраску какой-либо свѣтлой матеріи.

За послѣднее время сдабриваются, фальсифицируются ими и сухія клеевыя краски.

Кромѣ того, эти анилины крайне нестойки, разлагаются свѣтомъ и были примѣры, что декорація, сильно сдобренная ими, на сценѣ, вслѣдствіе свѣта вольтовой дуги, линяла къ концу сезона совершенно, въ особенности въ тѣняхъ, непріятно удивляя и самого автора.

Для обводки, послѣ чертежа углемъ, чтобы контуръ не пропалъ, употребляются: чернила, фіолетовая метиловая и экстрактъ спняго сандала, почти не смываемый.

Оставимъ въ сторонѣ дальнѣйшія утомительныя подробности декораціоннаго инвентаря и взглянемъ, какимъ путемъ движется изготовленіе декораціи.

Раціональный способъ таковъ: художникъ, обдумавъ тщательно работу, всѣ условія, требуемыя пьесой, дѣлаетъ эскизъ или же макетъ, въ строгомъ масштабѣ, въ особенности для архитектуры, съ которой мы и начнемъ.

Заранѣе еще, во избѣжаніе грубыхъ ошибокъ, высчитывается, напримѣръ, уклонъ сцены, отсутствіе просвѣтовъ между кулисъ и поддугъ, входы, сходы, лѣстницы, мосты и тому подобныя, нужныя для дѣйствія аксессуары и, приведя все это въ послѣдовательный порядокъ, уже приступаютъ къ черченію. Къ этому времени предварительно заготовленъ, скроенъ, сшитъ, натянутъ на полу и загрунтованъ холстъ.

Его разбиваютъ линіями на квадратные аршины, или какую-либо другую мѣру, для легчайшаго перенесенія на него контура по соотвѣтствующимъ квадратамъ эскиза или макета. Чертежъ начинается съ главныхъ основныхъ линій, напримѣръ, намѣчаются стѣны, ставятся центры колоннъ, схема ихъ, устанавливаются аркп, перекидываются схематическп балки, тянутся карнизы и т. д., постепенно доходя до деталей.

Надо замѣтить, что, какъ бы тщательно и въ масштабѣ не былъ изготовленъ эскизъ или макетъ съ показаніемъ перспективныхъ и вспомогательныхъ линій, все таки слѣпо нельзя переносить только по масштабу чертежъ съ эскиза на холстъ.

Непремѣнно нужна строгая провѣрка и перспективное построеніе на самой декораціи, такъ какъ малѣйшая ошибка вызоветъ на громадномъ полотнѣ крупный недочетъ, коробящій опытный глазъ, и если этого не поймутъ, не замѣтятъ зрители, то художнику все-же не подобаетъ такъ относиться къ работѣ. Къ слову сказать, подобныхъ грѣховъ встрѣчается не мало, и твердое знаніе и соблюденіе перспективы—не совсѣмъ обычная вещь.

Необходимо декоратору заботиться также не только о красотѣ пятна, стиля и настроенія, но прекрасно изучить и примѣнить на дѣлѣ еще и сценическую перспективу. Художники часто забываютъ ее или, не зная ея, вынуждены переносить задуманную картину на планы сцены ощупью, въ наглядку, примѣрку и т. д., дѣлая ошибки. Нельзя при семъ не отмѣтить одобреніемъ Московскаго художника А. Н. Галкина, пришедшаго на помощь этому пробѣлу и написавшаго «Руководство для примѣненія теоріи линейной перспективы при произведеніи декорацій». Въ трехъ выпускахъ этого изданія, видѣнныхъ нами подъ заглавіемъ: «Перспектива декораторовъ—Москва—1904 г.» ясно и въ крайне простомъ изложеніи даны всѣ указанія и способы, какъ сознательно и правильно, по законамъ перспективы, перенести на разные планы, глубины и высоты сцены декорацію. Это руководство смѣло можно рекомендовать желающимъ работать грамотно и не гадательно.

Теперь прослѣдимъ-же дальнѣйшій процессъ работы. По мѣрѣ вычерчиванія частей декораціи, завѣсы, арокъ, приставныхъ стѣнокъ и разныхъ мелкихъ вещей и закрѣпленія начерченнаго, напримѣръ, сандаломъ, контуры и профиля, предназначенные къ вырѣзкѣ, такъ сказать, къ ажуру, обводятся, чтобы были виднѣе, какой-либо жидкой краской и вещи сдаются въ подѣлку плотникамъ и столярамъ. Они пригоняютъ къ данпымъ вещамъ рамы, бруски, вырѣзаютъ, что нужно; однимъ словомъ, заготовляютъ всю подѣлку. Когда она кончена—декорація возвращается къ художнику и можно приступить къ писанію.

Начинаютъ всегда съ крупныхъ основныхъ пятенъ, чтобы выяснился сразу массовый, доминирующій тонъ задуманной картины — никогда не увлекаясь какими либо деталями, какпмъ либо пятнышкомъ. Дальпѣйшее теченіе работы идетъ, разумѣется, въ такой-же послѣдовательности, какъ и вообще въ живописи. Пейзажъ не требуетъ такого сложнаго, подготовительнаго чертежа, какъ архитектура, а въ остальномъ, по послѣдовательности писанія, суть та же.

Говоря здѣсь о процессѣ писанія декораціи, приходптся коснуться и мѣста, гдѣ это происходитъ, т. е. мастерской или декораціоннаго зала. Всякій художникъ знаетъ, какую важную роль играетъ освѣщеніе въ его ателье, и потому говорить мы объ этомъ не будемъ, а просто загляпемъ въ декораціонныя зала и узнаемъ, каковы опи?

Безъ лишнихъ словъ про частные и всякіе мелкіе театры, если только при нихъ есть мастерскія, громко называемыя «залами», которыя по своимъ условіямъ прямо ужасны, нельзя съ похвалой отозваться и о казенныхъ театрахъ. Кажется, что когда строился какой либо театръ, то вопросъ о декораціонномъ залѣ игнорпровался совершенно. Не заботились ни о помѣщеніи, ни о свѣтѣ и, конечно, ужъ ни о гигіеническихъ условіяхъ, въ видѣ какой либо вентиляціи.

Загонялись они всегда на чердакъ, освѣщались какими пришлось окнами и были лишены самыхъ элементарныхъ удобствъ. На нашей памяти осталось еще впечатлѣніе какого-то кошмара отъ удобствъ декораціоннаго зала профессора Шишкова при Маріинскомъ театрѣ. Это былъ чердакъ съ плохимъ поломъ, съ нависшими, трясущимися балками, до которыхъ можно было достать рукою. Освѣщался залъ крошечными, корпчневыми отъ пыли и копоти окошками, пробитыми гдѣ-то за балками, подъ крышей. Свѣтъ оттуда ползъ мутный, убогій, давая мертвый какой-то тонъ живописи; и подчасъ даже днемъ зажигался газъ. Дѣло въ смыслѣ красокъ поправлялось, онѣ оживали, но наступало пѣчто тяжкое. Воздухъ раскалялся въ высшей степени, дышать становплось невозможно, а когда начинался спектакль и на сценѣ и въ зрительномъ залѣ тоже загорался газъ, потокъ раскаленнаго, отравленнаго воздуха несся, врываясь въ мастерскую, превращая ее въ какую-то халдейскую пещь. Даже полъ накалялся до того, что вода или жидкая краска мгновенно впитывались и высыхали.

Хорошо-ли было настроеніе художника, говорить не приходится. Другія мастерскія казенныхъ театровъ были немногимъ лучше, но все-же далеки отъ идеала.

При директорѣ И. А. Всеволожскомъ, въ Петербургѣ, въ домѣ дирекціи на б. Подъяческой, архитекторомъ Шретеромъ въ 1885 г. строится спеціально декораціонный залъ. Это былъ уже шагъ впередъ. Въ залѣ много свѣта, большія окна, онѣ съ 4-хъ сторонъ зданія, но... онѣ даютъ боковой свѣтъ, сильно мѣшающій работѣ, обманчиво показывая всю живопись грязной, подчеркивая каждую пылинку, каждую неровность, а желѣзная полуциркульная крыша, накаляясь въ жаркіе лѣтніе дни, заставляетъ помечтать о свинцовыхъ тюрьмахъ средневѣковой Венеціи. Позднѣе дирекція возводитъ въ Алексѣевской улицѣ еще большій, чуть не вдвое, залъ. По свѣту онъ уже значительно лучше. Мягкій свѣтъ идетъ сверху изъ продольныхъ оконъ въ крышѣ, что именно и требуется для декоратора. Освѣщеніе получается ровное. Но это еще не все, необходимое для образцовой мастерской. Не надо забывать, что здѣсь создаются громадныя полотна, за общей гармоніей которыхъ художнику надо слѣдить. За мольбертомъ онъ можетъ это сдѣлать, отходя отъ него и на разстояніи озирая свою работу, въ декораціонномъ-же залѣ, гдѣ полотна лежатъ на полу, приходится искать другой способъ обзора. Обыкновенно для этого устраиваютъ въ вышинѣ зала мостики, возвышенія, съ которыхъ можно глядѣть внизъ, но это все-таки не то, что именно нужно. Въ нѣкоторыхъ крупныхъ заграничныхъ театрахъ сдѣлано съ этой цѣлью въ мастерской особое приспособленіе для подъема, вѣшанія или установки декорацій въ вертикальномъ положеніи, т. е. въ томъ, какъ она и будетъ на сценѣ. Осмотръ ея въ такихъ условіяхъ, конечно, продуктивнѣе и облегчаетъ трудъ художника. У насъ, на Руси, о подобныхъ удобствахъ пока не слыхать. Будемъ надѣяться, что улучшеніе этого вопроса заглянетъ въ нашъ декораторскій міръ.

Вернемся, однако, къ самой декораціи; она уже написана, поддѣлана и установлена въ нѣдрахъ сцены. Увы, здѣсь ее почти всегда ожидаютъ новыя мытарства. Художникъ не узнаетъ своей работы, она не та! Гдѣ тѣ продуманные тона, тѣ переходы?.. Лиловатый тонъ сдѣлался сѣрымъ, синій—темно-свинцовымъ, теплый желтоватый—грязно бѣлымъ и т. д.

Солнечное, сочное пятно, такъ игравшее въ мастерской, расплылось въ непопятную, грязную плоскость, а глубокая прозрачная тѣнь куда-то исчезла, оставивъ поверхность паутиннаго цвѣта! Откуда, отчего такая метаморфоза? Причина одна, она на-лицо! Это освѣщеніе сцены, различное съ тѣмъ, при которомъ декорація создалась въ мастерской.

Здѣсь начинается уже работа съ установкой свѣта, распредѣленіемъ, даже окраской его, чтобы добиться задуманнаго и желаемаго художникомъ. Хорошо, если все наладится и обойдется благополучно, иначе получатся результаты печальные. Мы очень рекомендуемъ памятовать это серьезное обстоятельство, и если есть возможность, то писать декорацію при искусственномъ свѣтѣ.

Свѣтъ сцены капризенъ и въ наше время электрическихъ источниковъ его—непостояненъ. Лампы съ накаливаніемъ, дающія въ началѣ своего служенія свѣтъ бѣловатый и сильный, въ дальнѣйшей работѣ постепенно тускнѣютъ, испуская все болѣе и болѣе желтѣющіе лучи, въ концѣ концовъ, превращаясь въ какіе-то почники, источающіе чуть не коричневый свѣтъ.

Прежнее газовое освѣщеніе было въ этомъ отношеніи гораздо надежнѣе, давая ровный мягкій свѣтъ, сила котораго магистральными кранами прекрасно регулировалась, съ постепенными переходами, безъ всякихъ скачковъ. Мы не будемъ говорить о свѣтѣ вольтовой дуги, какъ не освѣщающемъ постоянно сцену, а примѣняемомъ только для разныхъ эффектовъ, замѣтимъ лишь одно, что при его лучахъ, выигрываютъ голубые тона.

Устроившись на сценѣ, художникъ долженъ не забыть и про требованія зрительнаго зала. Каждый зритель имѣетъ право желать видѣть картину сцены возможно лучше. Трудно, конечно, угодить всѣмъ, и сидящимъ въ партерѣ и галлереѣ 4-го или 5-го яруса, находящимся справа и слѣва, однимъ словомъ, въ разныхъ мѣстахъ, но все же надо попытаться разрѣшить этотъ вопросъ, не планируя декорацій раньше тщательной провѣрки оптическихъ условій, хотя бы на макетѣ.

Декораторъ долженъ помнить и про освѣщеніе зрительнаго зала, установивъ свѣтъ для лучшаго выдѣленія своей картины.

Оканчивая этотъ отдѣлъ, скажемъ нѣсколько словъ о желательномъ освѣщеніи сцены. Свѣтъ на ней долженъ быть безусловно мягкій, разсѣянный, безъ рѣзкихъ, весьма часто бывающихъ, пятенъ. Достигнуть этого можно особыми, разсѣивающими стеклами. Опыты съ этимъ были на небольшой сценѣ, при электрической выставкѣ, въ началѣ восьмидесятыхъ годовъ прошлаго столѣтія.

Демонстрировалъ ихъ самъ изобрѣтатель, нашъ русскій ученый Владиміръ Николаевичъ Чиколевъ, устроившій особую рампу.

Конструкція ея состояла въ слѣдующемъ: по прямой, не изогнутой, горизонтальной линіи рампы, на равныхъ разстояніяхъ стояли 4 регулятора, съ вольтовыми дугами большой свѣтовой силы. Лучи, скрытые въ приборахъ не попадали непосредственно на сцену, а направлялись въ діаметрально противоположныя стороны, проходя при этомъ черезъ особыя оптическія стекла, выправлявшія ихъ въ параллельные и горизонтальные. Отсюда они проходили въ цинковую, никкелированную внутри, для отраженія свѣта, трубу, діаметромъ около 7—8 дюймовъ, лежащую тоже горизонтально и соединяющую собой всѣ 4 регулятора. Въ трубѣ этой, на равныхъ разстояніяхъ, расположены были зеркала подъ угломъ въ 45° къ свѣтовымъ лучамъ. Амальгама каждаго зеркала была проскоблена въ шахматномъ порядкѣ, съ такимъ разсчетомъ, что параллельные пучки свѣта частью отражались подъ угломъ же въ 45° отъ зеркала, частью проносились сквозь проскобленныя окошечки, чтобы отразиться отъ слѣдующихъ зеркальныхъ поверхностей. Отражались они при этомъ уже на сцену черезъ вставленныя въ трубу разсѣивающія стекла.

Сцена наполнялась какъ бы атомами мягкаго, ровно разлитаго свѣта. Окрашиваніе лучей производилось особыми, по бокамъ регуляторовъ находящимися, дисками; въ секторахъ которыхъ радіально расположены были особыя, цвѣтныя, французскія стекла.

Проходя черезъ нихъ, свѣтъ вольтовой дуги направлялся въ трубу уже окрашенный. Подобраны эти стекла были такъ, что давали постепенную, цвѣтную, хроматическую гамму разныхъ тоновъ и силы, до мрака включительно, и развивали эффекты утра, дня, вечера, ночи и т. д. Укрѣплены были эти, съ цвѣтными стеклами, диски на общей, проходящей черезъ ихъ центры, горизонтальной оси, при поворотѣ которой вращались также и они, смѣняя при этомъ окраску лучей. Съ закрытіемъ электрической выставки эти опыты кончились, о нихъ не слыхать.

Чиколевъ умеръ, и до сихъ дней никто не попробовалъ повторить этотъ опытъ, изъ котораго, можетъ быть, и получилось бы такъ желаемое усовершенствованное освѣщеніе сцены.

Остается отмѣтить, что источникомъ свѣта были взяты вольтовы дуги потому, что лампъ съ накаливаніемъ въ обращеніи еще тогда и со времени изобрѣтенія ихъ русскимъ ученымъ Лодыгинымъ—не было. Онѣ представляли тогда рѣдкость, новинку физическихъ кабинетовъ.

Необходимъ-ли образовательный цензъ и спеціальная подготовка художниковъ-декораторовъ и ея особенности.

На этотъ вопросъ смѣло можно отвѣтить такимъ же вопросомъ, замѣнивъ только слова: «для художниковъ-декораторовъ» словами: для архитекторовъ, граверовъ, скульпторовъ, пейзажистовъ и т. д.

Если вообще для художниковъ необходимъ образовательный цензъ и правильная подготовка по спеціальности, то и декораторъ, разумѣется, долженъ быть образованъ и изучить спеціальный курсъ своего дѣла, если онъ дѣйствительно художникъ съ призваніемъ, а не «нѣчто», попавшее на декораціонный путь по недоразумѣнію или случайности.

Давно-ли декораціонное дѣло даже среди художниковъ не признавалось искусствомъ и ему не оказывалось должнаго вниманія и уваженія, какъ тому же художественному творчеству. Въ наши дни это странное положеніе измѣнилось. За декорацію ухватились уже многіе художники, о чемъ и сказано выше; одни по призванію, другихъ приманилъ блескъ рампы, выступленіе на сценѣ, манящая популярность и театральные лавры. Но какъ бы то ни было, а для пользы дѣла художники-декораторы должны основательно изучить его и знать его.

Гдѣ же, спрашивается, почерпнуть эти спеціальныя знанія? Въ декораціонныхъ залахъ? Во время кипящей работы? Придя туда хотя бы съ превеликимъ талантомъ, но съ туманными, шаткими свѣдѣніями о сценѣ, съ ея особыми условіями, перспективными и свѣтовыми капризами? Начать въ мастерской учиться художественно-театральной наукѣ? Идти на публичный экзаменъ, не зная твердо урока и начиная въ это только время постигать его практически, безъ предварительнаго теоретическаго знанія? Но, при такомъ странномъ и, можно сказать, небрежномъ отношеніи къ дѣлу, неминуемы ошибки, промахи, искаженіе художественной правды.

Можно ли, еще только учась и ошибаясь, публично выступить артисту пѣть или музыканту играть? Конечно, нѣтъ, нельзя! Исключенія не должны быть и для художника. Публика приходитъ въ театръ зрѣть уже ограненные, отшлифованные кристаллы, а не сырой матеріалъ.

Художникъ, выступающій на театральную сцену, если онъ строгъ къ своему призванію, долженъ быть, въ данномъ случаѣ, вполнѣ готовымъ мастеромъ, а не ученикомъ.

Достигнуть этого можно, только отринувъ пресловутое: «мы всѣ учились понемногу, чему нибудь и какъ нибудь», и обучившись въ спеціальномъ художественномъ учрежденіи, гдѣ помимо научныхъ, касающихся живописи предметовъ, основательно проходится технически и декораціонно-театральная живопись съ ея особенностями.

Противниковъ этого много; они доказываютъ, что декораторомъ можетъ быть всякій художникъ, взявшійся за это дѣло, а простецы еще недавно говорили, что даже и всякій человѣкъ,—но это не совсѣмъ такъ.

Практика театральнаго дѣла показала иное. Дефекты и ошибки неподготовленныхъ, если проходятъ незамѣтными публикой и критикой, все же замѣтны для опытнаго глаза.

Теоретическія соображенія и выводы правильнаго опыта могутъ указать, какъ улучшить этотъ вопросъ, организовавъ нормально поставленную школу декораціоннаго искусства. Вреда отъ этого не будетъ.

Условія работъ декораторовъ въ театрахъ: экономическія и нравственныя. Требованія, предъявляемыя къ декоратору.

На вопросъ: въ какихъ условіяхъ при театрѣ пребываютъ художники-декораторы—въ хорошихъ или дурныхъ—отвѣтить опредѣленно нельзя. Есть и то и другое! Если обойти всю необъятную Русь и опросить этихъ тружениковъ сцены, то, можетъ быть, мы и подвели бы какой-либо рѣшающій итогъ, но, не имѣя возможности этого сдѣлать, мы въ состояніи судить только по тѣмъ картинамъ жизни, которыя въ большомъ числѣ прошли передъ нами въ теченіе многихъ лѣтъ, да по тѣмъ сообщеніямъ и слухамъ, что относятся къ разсматриваемому здѣсь вопросу. Выводъ, впрочемъ, въ большинствѣ случаевъ, неутѣшительный, если въ особенности заглянуть въ массу частныхъ мелкихъ театровъ.

На первомъ планѣ, конечно, стоитъ вопросъ экономическій, финансовый. Даже и казенные театры, еще не такъ давно, не особенно блистали на этотъ счетъ. Несмотря на прогрессивно возрастающую въ наше время дороговизну жизни, еще въ 80-хъ и 90-хъ годахъ предыдущаго столѣтія въ казенныхъ театрахъ были помощники декораторовъ, получавшіе наименьшій окладъ 15—25 р. въ мѣсяцъ и максимальный въ 75—70 руб., уже прослуживъ не мало лѣтъ. Это покажется еще болѣе страннымъ и удивительнымъ, если мы ради сравненія сопоставимъ съ этими окладами жалованье помощниковъ по Списку 1786 г., въ царствованіе Екатерины II, когда жизнь была, въ сравненіи съ современной, баснословно дешевле, когда копѣйка да алтынъ стоили нынѣшняго рубля. Приводимъ этотъ интересный документъ.

СПИСОКЪ 1786 г.

Принадлежащіе къ Дирекціи чины и служители.

Живописцы.

Вступленіе въ службѣ.		Жалованіе въ годъ.	
Іюля съ 6-го 1762 г.	Градиціи	2300	Изъ Итальянцевъ, служитъ безъ контракта, квартиру и дрова имѣетъ свои.
Генваря съ 1-го 1767 г.	Григорій Молчановъ	650	Изъ Россійскихъ } Всѣ оныя служатъ безъ контрактовъ, квартиры положено имѣть казенныя, а на дрова производить деньгами.
Генваря съ 1-го 1770 г.	Ринальдо Жоржи	380	Изъ Итальянцевъ }
Генваря съ 1-го 1780 г.	Іоганъ Берхманъ	410	Изъ Нѣмцевъ }
Ноября съ 1-го 1781 г.	Біанжо (Біажіо) Жерлины . .	500	Изъ Итальянцевъ, служитъ безъ контракта, квартиры и дровъ отъ прежней Дирекціи не положено, а нынѣ при комитетѣ оныя имѣетъ.

Вступленіе въ службѣ.		Жалованье въ годъ.	
Ноября съ 1-го 1764 г.	Захаръ Кирмовъ	350	Изъ Россійскихъ, квартиры положено имѣть казенныя, а на дрова производится деньгами.
Октября съ 28-го 1765 г.	Григорій Ефимовъ	220	
Генваря съ 1-го 1767 г.	Никифоръ Ежевской	270	Квартиры имѣютъ казенныя и на дрова производится деньгами.
Мая съ 1-го 1772 г.	Петръ Тишовъ	270	
Сентября съ 4-го 1774 г.	Иванъ Кузьминъ	300	
Генваря съ 1-го 1780 г.	Матвѣй Емельяновъ	174	
Сентября съ 1-го 1774 г.	Яковъ Богдановъ	220	
Генваря съ 1-го 1781 г.	Ученикъ Отто	96	Изъ Нѣмцевъ.

Изъ приведеннаго мы видимъ, что наименьшій окладъ живописца 174 руб. въ годъ сопряженъ былъ и съ казенной квартирой, превышая, напр., наименьшій современный окладъ 15 руб. въ мѣсяцъ (о чемъ сказано выше)—180 руб. въ годъ, высчитывая расходъ на частную квартиру. Видимъ мы и то, что наибольшее жалованье получали иностранцы, за исключеніемъ только одного русскаго, и причины оставленія въ наше время окладовъ, не соотвѣтствующихъ вздорожавшей жизни, понять отказываемся.

Частная антреприза, рѣдко обладая солидными денежными средствами, собирая частенько театръ съ бору да съ сосенки, и декоратору удѣляетъ наименьшее противъ артистовъ вознагражденіе, довольствуясь въ выборѣ художника правиломъ: «намъ попроще да подешевле».

Въ результатѣ, разумѣется, сюда идетъ не только плохой мастеръ, загнанный нуждой, но подчасъ и просто человѣкъ, не державшій кисти въ рукахъ. «Сойдетъ»—рѣшаетъ антреприза, и декораціи для нетребовательной публики пекутся и быстро и дешево.—За рѣдкимъ исключеніемъ можно встрѣтить, развѣ только въ порядочныхъ театрахъ, декоратора на постоянномъ жалованьи, да и то большею частью тогда, когда онъ антрепренеру приглянется.

Въ большинствѣ случаевъ работа дается съ подряда, на заказъ, причемъ заказчикъ, экономіи ради, норовитъ предложить использовать для писанія старый холстъ отъ какой-нибудь отжившей свой вѣкъ измызганной декораціи, да стремится, въ силу постоянной спѣшки, срокъ изготовленія назначить такой, что въ пору развѣ только поспѣть загрунтовать холстъ. Близка ли такая работа къ идеалу живописи, конечно, задумываться не приходится и легко понять, что такая сцена для декоратора, если онъ дѣйствительно мастеръ,—не мать, а мачеха!

Въ многихъ случаяхъ оцѣнка декораціи производится поаршинно, т. е. по опредѣленной между заказчикомъ и исполнителемъ цѣнѣ, платѣ, за квадратный или погонный аршинъ, чаще считая здѣсь и расходъ на краски со стороны декоратора, подѣлка-же декораціи на деревянныя рамы, папку, марлю, тюль и пр. почти всегда производится театрально-машинной частью, т. е., проще говоря, плотникомъ или, въ лучшемъ случаѣ, столяромъ.

Поаршинная плата, съ собственными красками художника и т. п. матеріалами, держится много гдѣ и посейчасъ и даже въ Императорскихъ театрахъ, избавляя Дирекцію отъ излишней работы провѣрять правильность расхода красокъ и другихъ матеріаловъ по написанію декораціи.

Введено это въ 80-хъ годахъ прошлаго, XIX столѣтія, до того-же времени все полагалось казенное, за исключеніемъ заказовъ декораторамъ-иностранцамъ, какъ напримѣръ: Фромонъ Цукарелли, Лютке-Мейеръ, Борхардтъ, писавшимъ на своихъ матеріалахъ и работа которыхъ оцѣнивалась на совершенно иныхъ условіяхъ.

На первый взглядъ поаршинная плата, съ собственнымъ матеріаломъ художника, казалось бы, могла считаться наиудобной для заказчика, но если заглянуть на обратную сторону этой медали, то часто можно усмотрѣть и кое-что другое. Если декораторъ не твердъ въ вопросахъ этики и порядочности, то, наживы ради, онъ легко можетъ въ своей декораціи нагнать излишнее количество аршинъ, что въ особенности удобно сдѣлать въ пейзажѣ, нагородивъ совершенно ненужныхъ кустиковъ, камней и т. п. предметовъ.

Мудрено будетъ заказчику доказать въ такомъ случаѣ правоту своихъ претензій и, конечно, онъ постарается въ дальнѣйшемъ наверстать излишне затраченное, хотя-бы обузивъ слѣдующую работу того-же художника.

Время бѣжитъ, жизнь мѣняется, мѣняются и условія дѣятельности художника при театрѣ.

Онъ, не такъ давно еще незамѣтный труженикъ, получаетъ, въ особенности на казенныхъ театрахъ, все большую и большую роль и выступаетъ въ наши дни не только мастеромъ декораціи, но и какъ авторъ всей художественной обстановки: костюма, мебели и грима, имѣя возможность дать общій тонъ и гармонію всей картинѣ. Этому можно радоваться, этого нельзя не привѣтствовать, но вмѣстѣ съ тѣмъ приходится часто при такихъ условіяхъ считаться и съ минусомъ, а минусъ этотъ есть неминуемая перегрузка труда и обязанностей художника, такъ какъ ужъ одно только писаніе декорацій, если, конечно, къ нему относпться художнпку, какъ слѣдуетъ, есть уже трудъ большой, требующій и силъ и времени—въ особенности архитектура.

За рѣдкимъ исключеніемъ, да и то только на Императорскихъ сценахъ, за послѣднее время, сроки постановокъ удлинились, въ большинствѣ же случаевъ ранѣе и въ особенности въ частныхъ театрахъ все дѣлалось и дѣлается наспѣхъ, а слѣдовательно и не безъ грѣха.

Помирить идеалъ работы съ жгучей спѣшкой, конечно, рискованно, и печальные результаты могутъ быть «тутъ—какъ тутъ»!

Резюмируя сказанное, очевиднымъ становится, что для лучшаго, продуктивнаго исполненія входящей нынѣ въ моду общей художественной постановки театральный художникъ долженъ быть поставленъ въ условія обезпеченной, спокойной, продуманной работы.

Необходимо-ли объединеніе декораторовъ, съ цѣлью взаимопомощи матеріальной и нравственной.

Какъ всякому человѣку, такъ, разумѣется, и декоратору приходится заботиться о благахъ матеріальныхъ и иной разъ искать помощи.

Съ этой цѣлью существуетъ и функціонируетъ сорганизованное общество взаимопомощи русскихъ художниковъ, членомъ котораго можетъ быть и онъ.

Семья декораторовъ не такъ еще велика и въ настоящее время совершенно не объединена, чтобы могла образовать свое солидное общество взаимопомощи, да и всѣ эти труженики сцены разбросаны, вмѣстѣ съ театрами, по разнымъ мѣстамъ обширной Россіи.

Думается, что это вопросъ будущаго, когда число этихъ художниковъ возрастетъ и явится настоятельная потребность приступить къ объединенію.

Можно предположить, что первымъ шагомъ къ этому могъ-бы служить недорогой, художественный журналъ, спеціально посвященный декораціонному дѣлу, гдѣ группировались бы, съ иллюстраціями, статьи, въ которыхъ декораторъ могъ-бы найти совѣты и указанія по вопросамъ эстетики, стиля, техники, рецепты, историческія свѣдѣнія, всевозможныя, по своей спеціальности, справки, репродукціи декорацій, художественный обзоръ, хронику и т. д. Польза подобнаго журнала несомнѣнна, въ немъ можно обмѣниваться мыслями, но нельзя при этомъ не пожелать, чтобъ направленіе его было совершенно въ сторонѣ отъ всякой критики, пристрастія и партійности.

Докладъ К. М. Иванова, прослушанный съ большимъ интересомъ, обсуждался, какъ уже указано выше, совмѣстно съ докладомъ А. Н. Галкина «Перспектива декораторовъ». Въ оживленномъ обсужденіи этихъ докладовъ приняли участіе предсѣдатель Отдѣла *баронъ Н. В. Остенъ-Дризенъ*, *Н. А. Поповъ*, *М. Д. Раевская-Иванова*, *В. В. Эмме*, *Л. А. Лейфертъ*, *А. І. Гидони*, *г-нъ Ивановъ-Ильменскій* и *г-нъ Прохоровъ*.

По предложенію Предсѣдателя Отдѣла, первымъ обсуждался вопросъ о томъ, почему декоративное искусство такъ мало процвѣтаетъ въ провинціи.

Н. А. Поповъ. Нельзя сказать, чтобы декоративное искусство процвѣтало въ каждомъ театрѣ. Есть декораторы, которые не могутъ быть названы декораторами,—это маляры, получающіе 75 руб., и больше имъ дать нельзя по ихъ безграмотности и безталантливости. Цѣлый рядъ декорацій при открытіи театра можетъ быть оборудованъ большими мастерскими, этимъ театръ и довольствуется. Затѣмъ маляромъ-декораторомъ дѣлаются приписки. Если нужна спеціальная декорація, то такая пьеса совсѣмъ не ставится. Декоратора болѣе талантливаго, чѣмъ на 75 — 100 руб., театръ не можетъ пригласить, потому что бюджетъ театра не такъ великъ—не окупятся расходы. Въ нѣкоторыхъ случаяхъ декораціи пишутся на одномъ холстѣ, что дѣлать, это не укоръ, такъ какъ холстъ очень дорогая вещь, и поневолѣ приходится имъ дорожить. Часто и Императорскіе театры смываютъ очень цѣнныя декораціи. Это заколдованный кругъ, изъ котораго сейчасъ выйти нельзя. Это вопросъ чисто экономическій.

М. Д. Раевская-Иванова. Мнѣ кажется, что декораторъ опытный, умѣлый, можетъ обслуживать довольно много театровъ. Въ Харьковѣ есть очень умѣлый и хорошій декораторъ Суворовъ; онъ обслуживаетъ Народный домъ, драматическій театръ и оперу. Онъ успѣваетъ работать на эти театры. Почему театрамъ не имѣть хорошаго декоратора для важныхъ декорацій, мелочи же какія-нибудь могутъ дѣлать и маляры?

Н. А. Поповъ. Я приведу справку съ Запада, почему тамъ почти отсутствуютъ декораторы. Существуютъ большія мастерскія. Я былъ на Берлинской выставкѣ и видѣлся съ представителями, главнымъ образомъ, большихъ декораціонныхъ мастерскихъ. Такая же мастерская есть въ Петербургѣ и на югѣ, кажется, въ Одессѣ. Даже такіе театры, какъ Королевскіе, заказываютъ въ опредѣленныхъ мастерскихъ, Мейнингенскій театръ также не имѣлъ собственныхъ мастерскихъ, а заказывалъ на сторонѣ. Естественный выходъ—образовать такія мастерскія.

В. В. Эмме. Нельзя-ли посодѣйствовать черезъ театральныя общества въ томъ смыслѣ, чтобы они предложили провинціальнымъ театрамъ приглашать одного декоратора, который могъ бы свободно творить для каждой сцены, писать что-нибудь интересное и самостоятельное. Изъ общихъ мастерскихъ, которыя исполняютъ заказы на декораціи для обширнаго круга театровъ, выходятъ декораціи, лишенныя совершенно индивидуальности, и приносятъ только вредъ театральному дѣлу. Такъ какъ бюджетъ маленькихъ городскихъ провинціальныхъ театровъ не въ состояніи содержать отдѣльно художника, то можно будетъ черезъ театральныя общества, которыя имѣютъ связь съ режиссерами или хозяевами театровъ, предложить нанимать отдѣльныхъ декораторовъ группами.

Предсѣдатель (Баронъ Н. В. Остенъ-Дризенъ). Это было бы очень трудно. Въ концѣ концовъ нуженъ какой-нибудь объединяющій центръ. Н. А. Поповъ указалъ на существованіе двухъ фирмъ: въ Петербургѣ Лейферта и въ Одессѣ. Всѣмъ извѣстно, что провинціальные театры питаются столичными; наиболѣе ходкія пьесы, имѣющія успѣхъ въ столицѣ, затѣмъ ставятся въ провинціи; какъ ставятся, это другой вопросъ. Я знаю, что многіе театры пользуются Ежегодникомъ Императорскихъ театровъ для того, чтобы воспроизвести тѣ декораціонные мотивы, которые тамъ были помѣщены. Мѣстные маляры, самоучки-декораторы, осуществляютъ эти мотивы. Что же касается техники этого вопроса, то вы сами знаете прекрасно, въ чемъ заключается трагизмъ провинціальныхъ постановокъ (я не говорю о Кіевѣ, Харьковѣ, Одессѣ, гдѣ одна пьеса выдерживаетъ нѣсколько постановокъ и даетъ сборъ), въ большинствѣ провинціальныхъ театровъ пьеса дается одинъ разъ и снимается съ репертуара; и театры, особенно народные, на которые напираетъ докладчикъ, заказываютъ общія декораціи. Я помню, когда мнѣ пришлось организовать народный театръ въ Рязани, декораціи были заказаны Пинягину, то были нейтральныя декораціи, напр., изба обыкновенная для пьесы чисто народнаго характера; для обращенія обыкновенной избы въ боярскую дѣлаются наличники на дверяхъ и на окнахъ. Такого рода комбинаціи дѣлаются при созданіи небольшихъ, преимущественно народныхъ, театровъ.

Л. А. Лейфертъ. Очень полезно издать сборникъ образцовъ нейтральныхъ декорацій, которыя могли бы служить для провинціи: садъ, павильонъ, изба и т. д.

М. Д. Раевская-Иванова. Вы предлагаете, чтобы выходили образцы или самыя декораціи?

Л. А. Лейфертъ. Можно и образцы издавать.

Предсѣдатель. Нужно выработать комплектъ всѣхъ сценъ и декорацій.

Л. А. Лейфертъ. Если декораторъ будетъ на нѣсколько городовъ, то онъ ничего не можетъ сдѣлать, онъ будетъ дѣлать по шаблону.

М. Д. Раевская-Иванова. Декораціи изъ мастерской могутъ не подходить по размѣру къ данному театру.

Предсѣдатель. Тутъ нужно сообразоваться съ размѣромъ каждаго театра, входить въ соглашеніе съ антрепренерами. Я понимаю васъ такъ: вырабатываются эскизы, печатаются извѣстные штампы.

В. В. Эмме. Это можетъ принести большой вредъ. Въ настоящее время существуетъ обратное теченіе. 5—10 лѣтъ тому назадъ Императорскіе театры выписывали изъ Германіи декораціи. Въ годъ для Маріинской сцены заказывали 2—3 полныя постановки въ Берлинѣ Мейеру и другимъ. Теперь на сценѣ работаютъ такіе художники, какъ Коровинъ, Головинъ, Добужинскій и др., и въ результатѣ получается то, что, когда повезли въ Парижъ русскія декораціи, оказалось, что русскій театръ стоитъ впереди, въ смыслѣ живописи. Въ Россіи индивидуальность художниковъ выражается гораздо сильнѣе и имѣетъ возможность сильнѣе выразиться, чѣмъ въ любомъ западно-европейскомъ театрѣ. Это направленіе слѣдуетъ поддержать, а не уменьшать, устраивая общія мастерскія.

Л. А. Лейфертъ. Онѣ могутъ быть художественно исполнены, а штампы будутъ для руководства. Сюда нельзя приравнивать Императорскіе театры, мы говоримъ о такихъ театрахъ, гдѣ ничего нѣтъ.

Н. А. Поповъ. По поводу изданія штамповъ я хочу сказать нѣсколько словъ и обратиться къ примѣру Запада. Въ Германіи пробовали, но это къ хорошему результату не привело. Есть цѣлый рядъ альбомовъ, они ужасны въ художественномъ отношеніи. Декораторы получаютъ отъ нихъ ненужный матеріалъ. Но задача Съѣзда болѣе практическаго свойства. Если бы Художественный Съѣздъ могъ высказать такое пожеланіе, это очень интересный вопросъ, каждый театръ собиралъ-бы клише и издавалъ, но это не задача Съѣзда.

Предсѣдатель. Передъ тѣмъ было указано, что провинція неприхотлива, волей-неволей обстановка ставится только нейтральная, изба—такъ изба для всѣхъ, дворецъ—такъ дворецъ.

А. І. Гидони. Не предоставить ли этотъ вопросъ режиссеру провинціальному, а не декоратору. Если способный режиссеръ, съ высокими художественными требованіями, тогда онъ и въ предѣлахъ скудныхъ декораціонныхъ средствъ своей провинціи можетъ эти вопросы разрѣшить. Это вопросъ, мнѣ кажется, скорѣе въ плоскости убожества провинціальныхъ режиссеровъ, и разрѣшить это нашъ Съѣздъ не можетъ.

Л. А. Лейфертъ. Провинціальные театры часто имѣютъ много декорацій, но не умѣютъ ими пользоваться, не умѣютъ ихъ примѣнять. Лучше имѣть меньше декорацій, но умѣло ими пользоваться.

Затѣмъ обсуждался вопросъ о возстановленіи при Академіи Художествъ декораціоннаго отдѣла.

Н. А. Поповъ. Декораціонной отдѣлъ нужно открыть непремѣнно при Академіи.

Л. А. Лейфертъ. Я могу сказать, что всѣ мы, будучи въ Академіи, писали копіи, но о самой сценѣ мало что знали.

Предсѣдатель. Въ какомъ же смыслѣ возбудить ходатайство?

Н. А. Поповъ. Необходимъ театръ, чтобы провѣрять ученическія работы, Академія не имѣетъ такового и это практически невыполнимо. Необходимо декорацію освѣтить, чтобы видѣть современное сценическое искусство. Академія совершенно не имѣетъ такихъ рессурсовъ.

Предсѣдатель. Мнѣ кажется сначала надо выяснить вопросъ возбуждать-ли вообще ходатайство.

М. Д. Раевская-Иванова. Говорятъ, что при школѣ Штиглица есть подобные классы и оттуда вышло нѣсколько художниковъ.

Н. А. Поповъ. Я имѣлъ дѣло съ художниками, выпущенными изъ школы Штиглица, они практически не приспособлены къ театру, почти тоже какъ ученики театральной школы, и декораторами ихъ считать нельзя, это лишь ученики.

Предсѣдатель. Школа даетъ методъ и это очень важно.

г. Ивановъ-Ильменскій. Можно было бы ходатайствовать о томъ, чтобы декораціонные классы были при школѣ Штиглица и ученикамъ же было-бы предоставлено практиковаться въ Императорскихъ театрахъ.

М. Д. Раевская-Иванова. Это было бы очень хорошо, одна школа не можетъ дать хорошихъ мастеровъ.

В. В. Эмме. Это было бы большой обузой для декоратора, за каждымъ человѣкомъ смотрѣть и показывать. Вмѣстѣ съ тѣмъ это отнимаетъ много времени, больше чѣмъ самъ декораторъ напишетъ декорацію. Придется дать нѣкоторое вознагражденіе декоратору за трудъ, который онъ приметъ на себя по руководству учениками. Этимъ вопросъ усложняется.

К. М. Ивановъ. Позвольте мнѣ напомнить старое время. Въ классъ профессора Шишкова записалось 44 человѣка, изъ которыхъ было только 4 вольныхъ слушателя, остальные академисты, всѣ прошли 6-лѣтній научный курсъ. Слѣдовательно были подготовлены, цензъ былъ. Г-нъ Лейфертъ попалъ во время замиранія школы Шишкова, ей не давали ссудъ, а содержать на свой счетъ классы довольно трудно частному человѣку. Классъ за время своего 12-лѣтняго существованія выпустилъ 4 декоратора и 5 помощниковъ. Жаловаться ни на кого не пришлось. Въ классѣ первоначально ученики начинали съ знакомства съ клеевыми красками. Всѣ декораторы знаютъ, что это самыя

капризныя краски, онѣ мѣняютъ тона до неузнаваемости. Затѣмъ пріучаются къ техникѣ покрашиванія, когда одолѣютъ эту технику, переходятъ къ болѣе сложнымъ натурамъ, къ гипсовымъ фигурамъ, затѣмъ садятся за перспективу сцены, знакомятся съ той системой, какую докладывалъ г. Галкинъ, затѣмъ изучаютъ простые павильоны и, наконецъ, переходятъ къ болѣе сложнымъ работамъ. Лѣтомъ Шишковъ приглашалъ насъ къ себѣ въ мастерскую. Я по собственному опыту скажу, что, пройдя 6 лѣтъ въ Академіи и переходя на эту работу, все-таки былъ слѣпъ; вотъ какая разница въ теоретической подготовкѣ и практической.

Предсѣдатель. Вы присоединяетесь къ пожеланію г-на Галкина, чтобы возбудить ходатайство объ открытіи вновь классовъ въ Академіи Художествъ.

К. М. Ивановъ. Мнѣ пришлось встрѣтиться съ 2 декораторами въ провинціи, одинъ сознался, что сожалѣетъ, что не получилъ въ этихъ стѣнахъ опыта, ему пришлось учиться на холстахъ. У неопытной массы нашей братіи приходится видѣть такія безграмотныя ошибки, что стыдно за художника, если этпка есть.

В. В. Эмме. Можетъ быть, есть протестующіе противъ открытія курсовъ при Академіи. Существуютъ другія учрежденія, гдѣ можно было бы открыть пхъ.

К. М. Ивановъ. Въ Академіи есть научные курсы, есть-ли они въ другихъ учрежденіяхъ? А безъ научныхъ курсовъ это не имѣетъ значенія.

Л. А. Лейфертъ. Каждый ученпкъ декораціоннаго класса долженъ пройти архитектурный классъ до композиціи и изученія стиля, это важно. Мнѣ кажется, при Академіи самое подходящее.

г. Ивановъ-Ильменскій. Я полагалъ бы при Академіи, но здѣсь возражаютъ, что тогда это попадетъ въ мертвое русло, это несправедливо, я могу сдѣлать равносильное возраженіе, что составъ можетъ измѣниться и вмѣстѣ съ нимъ постановка дѣла, во главѣ могутъ стать совершенно другіе люди, которые создадутъ не мертвое, а живое теченіе. Но были и другія возраженія, что у насъ существуютъ готовыя школы и нѣтъ основанія перепоспть центръ тяжести на Академію Художествъ. Но готовыя школы лишены параллельныхъ классовъ Академіи Художествъ. Я лично настаиваю, чтобы Съѣздъ выразилъ пожеланіе открыть курсы при Императорской Академіи Художествъ.

Н. А. Поповъ. Такъ какъ Императорскіе театры стоятъ впереди всѣхъ художественныхъ теченій, то имъ слѣдовало бы также прійти на помощь. Имѣющій образовательный цензъ долженъ быть на практикѣ въ Императорскихъ театрахъ. Если бы эти два учрежденія могли бы соединиться, тогда бы во главѣ могъ бы стать декораторъ-живописецъ.

г. Ивановъ-Ильменскій. Я не возражаю, но только хочу сказать, что Академія имѣетъ въ виду теоретическую подготовку; практическая же подготовка должна быть въ веденіи тѣхъ учрежденій, которыя болѣе всего этимъ вѣдаютъ, а именно Императорскіе театры.

М. Д. Раевская-Иванова. Если ходатайствовать передъ дирекціей Императорскихъ театровъ, то можетъ быть ученики, окончившіе школу Штиглица, будутъ имѣть возможность тамъ совершенствоваться, какъ декораторы.

Л. А. Лейфертъ. Просить дирекцію Императорскихъ театровъ нѣтъ основанія. Императорскіе театры врядъ-ли будутъ заботиться о частныхъ театрахъ. Намъ нужно выработать свои условія.

Предсѣдатель. Дирекція Императорскихъ театровъ и Академія Художествъ питаются изъ одного источника, т. е. Вѣдомства Министерства Императорскаго Двора. Мнѣ кажется, слѣдуетъ возбудить ходатайство передъ Министерствомъ Императорскаго Двора объ открытіи при Академіи курсовъ декоративной живописи, съ тѣмъ, чтобы практическіе курсы были при Императорскихъ театрахъ.

Н. А. Поповъ. Позвольте дополнить эту мысль. Я не думаю, чтобы Императорскіе театры стали заботиться о частныхъ театрахъ, устраивать спеціальную мастерскую. Объ этомъ театральныя училища обязаны заботиться.

Предсѣдатель. Я не говорю объ открытіи спеціальной мастерской, мое желаніе, чтобы дирекція Императорскихъ театровъ дала возможность лицамъ, кончившимъ Академію, практически поработать у себя. Я раздѣляю мысль, высказанную г-номъ Ивановымъ, что учрежденіе декораціонныхъ курсовъ безъ научныхъ курсовъ совершенно непріемлемо.

М. Д. Раевская-Иванова. Позвольте задать вопросъ, я не имѣю понятія, какъ велики средства Академіи, которыми она имѣетъ возможность располагать. Я боюсь, что испросивши средства на декораціонные классы, которые несомнѣнно будутъ стоить громадныхъ денегъ, мы лишимъ Академію возможности субсидпровать рисовальныя школы.

Л. А. Лейфертъ. Когда декораціонный классъ закрывался, то бывшій ректоръ Академіи, Маковскій, заявилъ, что они временно пріостанавливаются, но послѣ переработки снова будутъ открыты. Мнѣ кажется, что теперь именно тотъ моментъ, когда слѣдуетъ открыть эти курсы.

Собраніе постановило *ходатайствовать о возстановленіи при Академіи Художествъ декораціоннаго отдѣла.*

Третьимъ обсуждалось предложеніе докладчика о конкурсѣ на составленіе альбома декорацій въ макетахъ (для народныхъ театровъ), но чтобы изданіе такового было общедоступнымъ по цѣнѣ.

К. М. Ивановъ считаетъ желательнымъ и полезнымъ изданіе недорогого художественнаго журнала, спеціально посвященнаго декораціонному дѣлу.

Предсѣдатель. Художественный журналъ стоитъ большихъ денегъ, едва-ли окупится.

К. М. Ивановъ. Выпускать съ рисунками, статьями, совѣтами, рецептами.

Предсѣдатель. Вы должны непремѣнно рисунки давать въ краскахъ, а въ краскахъ стоитъ дорого, даже если печатать за-границей. Есть очень хорошее изданіе въ Кіевѣ—Кульженко.

Н. А. Поповъ. Оно терпитъ въ годъ около 8 тыс. убытку. Это дѣло частной иниціативы. Если говорить, что намъ нужно, то это созданіе въ той или другой формѣ классовъ декоративной живописи.

М. Д. Раевская-Иванова. Здѣсь говорили, что декораціонный классъ Академіи, къ которому съ такимъ увлеченіемъ относился извѣстный декораторъ Шишковъ, выпустилъ всего 4 декоратора и 5 помощниковъ, неужели это такія данныя, которыя могутъ заставить Академію устроить отдѣльный декораціонный классъ.

Предсѣдатель. Въ послѣднее время художники чистой живописи, какъ Рерихъ и Билибинъ, выступаютъ на поприщѣ декораторовъ. Очевидно, потребность есть въ такого рода художественныхъ знаніяхъ.

Л. А. Лейфертъ. Я знаю, что Малый театръ пользуется декораторомъ и платитъ 100 руб. Можетъ ли художникъ, кончившій Академію, поступить на такое жалованье въ театръ?

Н. А. Поповъ. Кіевская опера платитъ 300 руб., Кіевская драма 400 руб., театръ Зимина платитъ колоссальныя деньги, Незлобинъ тоже. Мы переплачиваемъ большія деньги художникамъ, эти художники не сами техники дѣла, а они даютъ эскизы.

Предсѣдатель. Это осложняетъ работу, удорожаетъ ее.

г-нъ Прохоровъ. Художникъ даетъ эскизъ и умалчиваетъ, кто эскизъ исполняетъ.

В. В. Эмме. Мнѣ пришлось исполнять рядъ декорацій для Маріинскаго и Александринскаго театровъ, и мое имя допускалось на холстѣ. Случалось дѣлать нѣкоторыя декораціи только по словеснымъ указаніямъ, тѣмъ не менѣе имя мое ставилось на афишѣ.

Н. А. Поповъ. Мнѣ приходилось бывать на многихъ съѣздахъ, и всегда подобныя постановленія остаются благимъ пожеланіемъ и ни къ чему не ведутъ. Съѣздъ средствъ дать не можетъ, а если издавать альбомъ декорацій, то въ краскахъ; между тѣмъ изданіе въ краскахъ будетъ стоить очень дорого; съ успѣхомъ можно затратить эти средства на болѣе насущныя потребности.

Л. А. Лейфертъ. Пусть лучше сама Академія разберетъ, что лучше — классы или пособіе.

Предсѣдатель. Почему вы полагаете, что Академія должна взять на себя эту иниціативу. Фирма Голике и Вильборгъ — одно изъ учрежденій, которое можетъ прекрасно издавать художественныя изданія и безусловно имѣетъ выгоду отъ этого. Напр. книги А. Бенуа «Царское Село» стоили 100 руб., изданіе почти все распродано.

М. Д. Раевская-Иванова. Мнѣ кажется, что такой альбомъ найдетъ себѣ сбытъ.

Послѣ преній по вопросу о формулировкѣ резолюціи, въ которыхъ приняли участіе А. Н. Галкинъ, К. М. Ивановъ, М. Д. Раевская-Иванова, г-нъ Ивановъ-Ильменскій, г-нъ Прохоровъ и Предсѣдатель Отдѣла бар. Н. В. Остенъ-Дризенъ, она была принята въ слѣдующей редакціи: *возбудить ходатайство о выработкѣ и напечатаніи особаго альбома декораціонныхъ работъ въ макетахъ, спеціально сообразуясь съ репертуаромъ народныхъ театровъ.*

Затѣмъ Собраніе перешло къ обсужденію высказанныхъ докладчикомъ мнѣній относительно технической стороны сцены.

Предсѣдатель. Я не совсѣмъ понимаю, не раздѣляю точку зрѣнія докладчика относительно освѣщенія передняго плана сцены переднимъ софитомъ. Это очень интересная точка зрѣнія, имѣющая основаніе для спеціалиста дѣла. По мѣрѣ приближенія къ глубинѣ сцены, свѣтъ въ софитахъ увеличивается. Мнѣ казалось бы, что при освѣщеніи передняго плана сцены главнымъ образомъ имѣются въ виду актеръ, освѣщеніе его, какъ главной дѣйствующей фигуры, чтобы этотъ актеръ былъ освѣщенъ не только рампой, но и боковымъ или верхнимъ свѣтомъ. Тутъ заключается нѣкоторое недоразумѣніе, для меня лично не совсѣмъ понятное.

Л. А. Лейфертъ. По моему мнѣнію, первый планъ нужно больше освѣщать, чѣмъ послѣдній, иначе пропадетъ вся перспектива, если задній планъ освѣтить сильнѣе, чѣмъ передній, то впередъ будетъ идти то, что написано на заднемъ фонѣ, и наоборотъ. Большею частью задній планъ освѣщаютъ спокойнѣе.

Предсѣдатель. Сейчасъ замѣчается у многихъ молодыхъ режиссеровъ тенденція уничтожить рампу и сосредоточить свѣтъ на бокахъ и наверху. Давать свѣтъ съ боковъ, въ видѣ рефлекторовъ.

В. В. Эмме. Мнѣ думается, что установить опредѣленный способъ освѣщенія теперь невозможно. Когда на сценѣ цѣлая масса художественныхъ задачъ декоратора, онѣ такъ разнообразны, что нельзя сказать, что первый планъ непремѣнно долженъ быть ярче освѣщенъ, чѣмъ задній, и наоборотъ; въ каждомъ случаѣ имѣются свои опредѣленныя задачи.

Предсѣдатель. Вы думаете, надо примѣняться къ данному сценическому моменту?

В. В. Эмме. Непремѣнно. Рампу, это уже на мой взглядъ, непремѣнно придется впослѣдствіи совершенно снять. Она придаетъ слишкомъ большую условность театральному освѣщенію. Въ «Псишѣ» картина ночи поставлена такъ, что рампы почти нѣтъ, и она освѣщена удивительно красиво. Болѣе красивой картины я не видалъ. Лица и всѣ фигуры освѣщены очень мягкимъ таинственнымъ свѣтомъ. Это не отнимаетъ у артистовъ въ ихъ игрѣ настроенія.

К. М. Ивановъ. По поводу искусственнаго освѣщенія я сдѣлаю маленькій чертежъ. Въ 1888 году на электрической выставкѣ декорація сцены русскимъ ученымъ В. Н. Тикелеке освѣщена была такимъ образомъ. Я представлю планъ: по авансценѣ идетъ прямая оцинкованная труба 7—8 дюймовъ, внутри никкелированная для отраженія свѣта. На равномъ разстояніи стоятъ 4 регулятора съ Вольтовой дугой большой силы. Свѣтъ лучей шелъ вправо и влѣво по этой цинковой трубѣ въ разсѣивающую линзу и, направляясь параллельно и горизонтально, лучи внутри трубы были подъ угломъ 45°, въ ней было нѣчто вродѣ зеркала, и они расходились въ шашечномъ порядкѣ, одна выскоблена, другая нѣтъ. Разсчетъ такой былъ, что лучъ, проходящій черезъ собирательную линзу, направлялся горизонтально и, попавъ въ зеркало, отражался сюда (показываетъ на чертежѣ). Но это былъ бы прямой лучъ, здѣсь же поставили по направленію къ сценѣ разсѣивающія французскія стекла, они дробили свѣтъ, такъ что сцена наполнялась атомами свѣта и нельзя было найти тѣни. Варьировать ихъ можно было, какъ угодно. Кулисы давали молочный, нѣжный свѣтъ. Чтобы мѣнять тона у регуляторовъ (я представлю планъ), вертикально ставились секторы въ металлической оправѣ, въ эти секторы вставлялось нѣсколько дисковъ разноцвѣтныхъ стеколъ со всевозможными переходами, отъ темнаго до свѣтлаго, они всѣ на одной оси и поворачивались около регулятора. Вы могли поворачивать ручку, и вся сцена освѣщалась любыми тонами. Это было примѣнено въ Соляномъ городкѣ, впечатлѣніе было чарующее. Чиколевъ умеръ, выставка закрылась, и все кончилось. При разсѣивателѣ лучей можно получить очень мягкое освѣщеніе.

Предсѣдатель. Дорого стоитъ это освѣщеніе?

К. М. Ивановъ. Очень дешевое освѣщеніе и простое. Покойному Государю, еще когда Онъ былъ Наслѣдникомъ, показывали, Онъ былъ пораженъ.

М. Д. Раевская-Иванова. А сколько это стоитъ?

К. М. Ивановъ. Это очень трудно сказать. Это было во вторую электрическую выставку: свѣта такого никогда не получали. Затѣмъ я хочу сказать по адресу художниковъ и любителей сцены: для декораторовъ ядъ — рампа съ лампочками; вначалѣ онѣ имѣютъ бѣлый хорошій свѣтъ, а чѣмъ дальше, тѣмъ больше свѣтъ желтѣетъ и доходитъ до коричневаго цвѣта. Представьте, что въ декораціонномъ залѣ написана декорація при дневномъ свѣтѣ, ее приносятъ на сцену, новая рампа; вы смотрите и не узнаете своей декораціи, она побѣлѣла; масса бѣлыхъ лучей пожрали голубые тона. Вотъ гдѣ для художника Сцилла и Харибда. Берегитесь, господа, этого, работайте въ мастерскихъ при тѣхъ-же условіяхъ, какъ на сценѣ.

Я удивляюсь, почему на это не было обращено вниманія. Объ этомъ было въ журналѣ «Электричество», это было во вторую электрическую выставку, годъ не припомню.

М. Д. Раевская-Иванова. Я хочу сказать по поводу освѣщенія рампой. Я много разъ ставила живыя картины въ театрѣ и упразднила рампу; это—безобразіе, которое не можетъ быть съ художественной стороны терпимо, освѣщенія кулисъ совершенно достаточно.

Въ заключеніе засѣданія *К. М. Ивановъ* поднялъ вопросъ о декораціонныхъ залахъ.

К. М. Ивановъ. Я хочу сказать относительно декораціоннаго зала. Прежде всего, если заглянуть въ обыкновенный декораціонный залъ, то дѣло стоитъ очень неладно. У меня осталось кошмарное воспоминаніе о декораціонномъ залѣ профессора Шишкова. Это былъ чердакъ, какъ всегда мастерскія строятся при театрахъ, съ низкими потолками, съ балками, которыя можно достать рукой, безъ свѣта. Въ 85 году построили новый залъ, тамъ много свѣту, свѣтъ кругомъ, когда работаютъ, отъ боковыхъ лучей свѣта освѣщеніе такъ сильно, что даетъ пылинки, даетъ тѣни. Результатъ этой работы—замученная живопись. Построили новый декораціонный залъ на Алексѣевской улицѣ, освѣщается онъ лучами сверху, матовыми. Кажется, все хорошо, но недостатокъ въ томъ, что художникъ работаетъ

не на мольбертѣ, онъ не можетъ отойти, посмотрѣть всю картину, замѣтить дефекты. Декораторъ, работая на огромномъ холстѣ, топчетъ его ногами и ничего не можетъ видѣть въ общемъ, сверху не можетъ посмотрѣть. Идеальная мастерская была бы такая, гдѣ при исполненіи подымалась вся декорація вверхъ, чтобы она была въ томъ положеніи, какъ будетъ на сценѣ. Было бы желательно отъ имени Съѣзда просить Дирекцію Императорскихъ Театровъ построить такую залу.

Предсѣдатель. Не будетъ ли это вмѣшательствомъ въ частную жизнь, можетъ ли Съѣздъ такое постановленіе сдѣлать? Мнѣ говорили, что новое зданіе Народнаго дома лишено вовсе декорацiонной мастерской, ее забыли. Бѣда въ томъ, что театры строятъ не театральные люди. Въ большинствѣ случаевъ театры строятъ люди, которые вчера строили фабрику, обыкновенный домъ, больницу. Въ прошломъ году я ѣхалъ за-границу съ В. А. Саниным, который былъ отправленъ администрацiей Народнаго дома въ Германію, чтобы изучить современное устройство тамъ сцены, а въ это время сцена была уже построена.

В. В. Эмме. Можетъ быть, Съѣздъ найдетъ возможнымъ выразить пожеланіе передъ городскимъ Петербургскимъ управленіемъ, чтобы, когда будутъ строить городской театръ для оперы и драмы, при обсужденіи проекта этого зданія, были бы приглашены свѣдущіе люди театра. Чтобы не выстроили громаднаго театра безъ декорацiонной мастерской.

Предсѣдатель. Конечно, очень важно возбудить ходатайство, чтобы театральныя зданія строились при участіи театральныхъ людей. Комиссія о городскомъ театрѣ состоитъ подъ предсѣдательствомъ доктора Петрова, по спецiальности акушера; насколько я знаю, въ самомъ комитетѣ, кромѣ Е. П. Карпова, изъ театральныхъ людей никого нѣтъ.

К. М. Ивановъ. При обсужденіи проекта театральныхъ зданій нужно приглашать театральныхъ машинистовъ, художниковъ, декораторовъ и другихъ спецiалистовъ.

Предсѣдатель. Можетъ быть, мы проредактируемъ такъ: возбудить ходатайство передъ Петербургскимъ Городскимъ Управленіемъ, чтобы при выработкѣ проекта постройки театра были приглашаемы спецiалисты театральнаго дѣла, какъ-то: художники, декораторы, машинисты, спецiалисты различныхъ отраслей по постройкѣ театровъ. Угодно такимъ образомъ формулировать?

М. Д. Раевская-Иванова. Нужно указать, что въ Народномъ домѣ сдѣланы промахи.

В. В. Эмме. Указать на дефекты постройки Народнаго дома.

Предсѣдатель. Возбудить ходатайство, чтобы при выработкѣ проекта постройки городского театра были призваны спецiалисты различныхъ цеховъ?

г. Ивановъ-Ильменскій. Нельзя-ли дополнить, чтобы, при приведеніи въ исполненіе проекта, онъ не измѣнялся.

Предсѣдатель. Это будетъ уже вторженіемъ въ хозяйственную жизнь учрежденія. Хорошо, если пустятъ при выработкѣ проекта спецiалистовъ, но только съ правомъ совѣщательнаго голоса.

М. Д. Раевская-Иванова. Указать на недочеты, которые есть.

Предсѣдатель. Возбудить ходатайство, чтобы при выработкѣ проекта постройки городского театра были призваны къ участію спецiалисты различныхъ отраслей театральнаго дѣла.

г-нъ Прохоровъ. Перечислить необходимо.

Л. А. Лейфертъ. Необходимо пригласить техниковъ; если пригласить однихъ режиссеровъ, то нѣкоторые изъ нихъ не имѣютъ понятія, что требуется для театра.

Собраніе постановило: *возбудить ходатайство передъ С.-Петербургскимъ Городскимъ Управленіемъ, чтобы, при выработкѣ проекта городского театра и при приведеніи его въ исполненіе, призывались къ участію спецiалисты различныхъ отраслей театра — режиссеры, машинисты, бутафоры, освѣтители и т. д., и т. д.*

ИСКУССТВО ВЪ ТЕАТРѢ И ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО.

А. И. КРЕМЛЕВЪ.

(Засѣданіе 31-го декабря 1911 г.).

ываютъ періоды въ жизни искусства, когда, благодаря цѣлому ряду условій окружающей жизни, не только ослабѣваетъ вѣчно присущій человѣку интересъ къ искусству, но самое понятіе о задачахъ искусства извращается. Одну изъ такихъ эпохъ переживаемъ и мы. Вы согласитесь со мной, что едва-ли можно указать въ исторіи русскаго театра время, когда интересъ къ сценическому искусству понизился бы больше, чѣмъ въ настоящій моментъ. Я имѣю въ виду, конечно, не тотъ внѣшній интересъ, который взвинчивается сумасшедшей рекламой, часто разнузданной и неразбирающей никакихъ средствъ, только бы завоевать рынокъ. Я говорю о томъ внутреннемъ интересѣ, который основанъ на сущности самаго сценическаго искусства, на глубокой связи его съ внутреннимъ міромъ человѣка, на постоянномъ неразрывномъ ихъ взаимодѣйствіи. Разборъ причинъ этого печальнаго явленія завелъ бы насъ слишкомъ далеко, да и цѣль моего доклада иная. А потому въ этомъ отношеніи я ограничусь только указаніемъ, что внутренній интересъ къ сценическому искусству сильно упалъ, а такъ какъ это невыгодно для лицъ, сдѣлавшихъ изъ театра предметъ торговли и наживы, то такія лица всѣми силами стараются подогрѣть упавшій интересъ, но подогрѣть не разъясненіемъ великой культурной роли сценическаго искусства, не пробужденіемъ въ душѣ каждаго сознанія причинъ паденія интереса къ этому искусству, а подогрѣть внѣшними средствами, путемъ превращенія театральной сцены въ конгломератъ всевозможныхъ зрѣлищъ, не имѣющихъ ничего общаго не только со сценическимъ искусствомъ, но и съ искусствомъ вообще. А разъ дѣло поставлено въ такую плоскость, разумѣется, всѣ средства хороши, и всякій старается только о томъ, чтобы побить рекордъ въ области рекламы и собрать побольше толпы, падкой на всякія зрѣлища, не исключая кровожадныхъ и гнусныхъ. Тотъ, кто не потералъ еще душу живу, кто еще вѣритъ въ силу и мощь искусства, не можетъ безъ гнетущей боли видѣть, до чего дошли наши театры, наперебой другъ передъ другомъ ставящіе самыя бездарныя, самыя возмутительныя издѣлія, только бы заманить толпу и получить сборъ. Нѣсколько лѣтъ тому назадъ любили разсказывать про одного провинціальнаго антрепренера, который ради сбора объявилъ на афишахъ, что въ трагедіи Шекспира «Гамлетъ» будетъ участвовать какая-то извѣстная въ то время опереточная дива, и затѣмъ, когда театръ былъ набитъ биткомъ, антрепренеръ выпустилъ эту диву въ 5 актѣ «Гамлета» въ качествѣ дочери могильщика, которая и приняла сейчасъ же пѣть аріи, вродѣ «Смотрите здѣсь, смотрите тамъ». Но то, что дѣлается въ театрѣ теперь,—далеко оставило за собой такіе наивные пріемы царевококшайскихъ и пошехонскихъ антрепризъ. Если вы присмотритесь къ новѣйшимъ антрепренерскимъ тенденціямъ, то легко замѣтите, что господствующимъ моментомъ въ антрепренерскихъ вожделѣніяхъ является стремленіе прежде всего какой-либо новизны, чего-либо донынѣ еще неизвѣстнаго, непродѣланнаго, неизмышленнаго, въ этомъ отношеніи уровень воззрѣній толпы не далеко ушелъ отъ уровня воззрѣній первобытнаго человѣка: тотъ же принципъ—omne ignotum pro magnifico.

Само собою разумѣется, что при такихъ условіяхъ настоящія задачи театра постепенно отходили въ сторону, потомъ о нихъ перестали и думать, и въ результатѣ съ ними никто и не желаетъ считаться. Благодаря этому и форма, и содержаніе сценическихъ представленій, и самая сценическая перспектива совершенно отрѣшились отъ сценическаго искусства и пытаются создать что то независимое отъ него.

Только указанными обстоятельствами объясняется, по моему мнѣнію, тотъ сумбуръ, который внесенъ, въ настоящее время, въ сферу театра, какъ проповѣдью первенства автора или режиссера надъ актеромъ, такъ и проповѣдью первенства въ театрѣ декораціи, бутафоріи и костюмеріи. Весь этотъ сумбуръ разлетится, какъ дымъ, при первомъ же сознательномъ разрѣшеніи вопроса—что такое театръ. А когда отвѣтятъ на этотъ вопросъ, тогда легко указать въ сценическомъ искусствѣ и мѣсто всѣмъ его аксессуарамъ.

Прослѣдивъ исторію всѣхъ искусствъ, мы не можемъ не обратить вниманія, что при первыхъ-же попыткахъ творчества, выразившихся у человѣка въ созданіяхъ искусства, въ основѣ такихъ попытокъ, такъ же какъ и впослѣдствіи, лежало постоянное стремленіе человѣка къ воспроизведенію дѣйствительности, и такое воспроизведеніе цѣнилось тѣмъ выше, чѣмъ было правдивѣе. Такой же взглядъ оставался и гораздо позднѣе. Въ исторіи искусствъ сохранился древній разсказъ о томъ—какъ одинъ римскій звукоподражатель удивлялъ публику чрезвычайно искуснымъ подражаніемъ крику гуся. Когда его хотѣли превзойти, и передъ публикой явился фокусникъ, который, держа у себя подъ полой настоящаго гуся, заставилъ его кричать, думая обмануть зрителей, этотъ фокусникъ былъ безпощадно освистанъ. Очевидно, что публика уже и въ это время цѣнила искусство подражанія гораздо выше, чѣмъ искусство обмана.

Когда человѣкъ открылъ въ словѣ великое средство изображать свои внутренніе идеалы, высказывать свои стремленія, завѣтныя мысли, изображать свое пониманіе жизни и ея явленій, передъ нимъ открылись три способа изображать дѣйствительность—эпически, лирически и драматически. Этотъ послѣдній способъ создалъ драматическую поэзію, которая скоро поняла свои границы и существо и избрала главнымъ предметомъ своего изученія и изображенія—человѣка. Тогда же была понята неразрывная связь между этой поэзіей и тѣмъ, что прежде являлось, въ видѣ отдѣльно существовавшаго мимическаго искусства; было понято и то, что драматическое произведеніе, для того, чтобы произвести впечатлѣніе цѣльнаго, реальнаго, правдиваго изображенія жизни, по самому существу требуетъ особаго искусства—искусства воспользоваться матеріаломъ, даннымъ въ словѣ, и изобразить ту самую личность—съ ея манерами, голосомъ, походкой, выраженіемъ лица,—ту самую личность, которая говорила бы и дѣлала бы все именно такъ, какъ это изображено въ драматическомъ произведеніи. Вся бѣдность мимики сразу обнаружилась при мысли о соединеніи ея съ поэзіей. Мысль о такомъ соединеніи явилась цѣлымъ открытіемъ. Драма нашла для себя исполнителей—актеровъ.

Даже при первомъ взглядѣ на сценическое искусство мы не можемъ не замѣтить, что оно является какъ бы соединеніемъ всѣхъ искусствъ въ одно стройное цѣлое съ опредѣленнымъ характеромъ и цѣлью, является какъ бы синтезомъ всѣхъ искусствъ. Но если такъ, возникаетъ вопросъ—самостоятельно ли сценическое искусство?

Для разрѣшенія вопроса намъ слѣдуетъ установить два положенія: 1) требуется ли для сценическаго искусства особая способность, развитіе, знанія? и 2) имѣетъ ли сценическое искусство свой оригинальный идеалъ? При положительныхъ отвѣтахъ на оба вопроса, несомнѣнно, слѣдуетъ признать сценическое искусство самостоятельнымъ. Установить первое положеніе можно безъ особыхъ затрудненій: въ самомъ дѣлѣ, взглянемъ à vol d'oiseau на дѣло актера.

Онъ долженъ ограничить свою художественную дѣятельность внѣшнею рамкою драматическаго произведенія и въ границахъ этой рамки найти возможность и способъ проявленія внутренней свободы творчества; онъ долженъ освоиться вполнѣ съ драматическимъ образомъ, созданнымъ поэтомъ, отрѣшиться отъ своего воспитанія, привычекъ, вліяній всей предшествующей жизни—отъ всего того, совокупность чего мы называемъ личностью человѣка, развить въ себѣ самую широкую терпимость, отождествить себя съ образомъ поэта до полнѣйшаго тождества каждаго движенія чувства, каждаго изгиба мысли и, благодаря всѣмъ этимъ условіямъ, заставить зрителей смотрѣть на данный поэтическій образъ именно такъ, а не иначе, и притомъ согласно съ воззрѣніемъ самого поэта; онъ долженъ выработать въ себѣ способность воли до виртуозности, до возможности управлять своимъ вдохновеніемъ въ каждую данную минуту и кромѣ всего этого, независимо отъ присутствія общихъ всему міру искусства призванія и таланта, обладать особенно развитыми внѣшними средствами; для того, чтобы всѣмъ этимъ обладать и всего этого достигнуть, необходима такая сложная, трудная, постоянная серьезная работа, которая возможна только при условіи, если отдаемся ей спеціально. Она требуетъ не только спеціальныхъ знаній, но спеціальнаго развитія, подготовки, способности. Такимъ образомъ, уже изъ одного этого мы можемъ видѣть, что сценическое искусство является дѣятельностью совершенно самостоятельной, для которой существуютъ самостоятельныя условія и которая носитъ на себѣ вполнѣ оригинальный характеръ.

Чтобы установить второе положеніе и рѣшить: имѣетъ ли сценическое искусство оригинальный идеалъ, отличный отъ идеала другихъ искусствъ, насколько идеалъ отдѣльнаго искусства можетъ быть отличенъ отъ общаго идеала искусства,—намъ придется коснуться вопроса о границахъ сценическаго искусства и тѣхъ искусствъ, которыя входятъ въ него, какъ элементы.

Въ своемъ знаменитомъ сочиненіи—«Лаокоонъ или о границахъ живописи и поэзіи», сочиненіи, составившемъ, по словамъ Гете, эпоху въ его художественномъ развитіи, критикъ Лессингъ подробно разсматриваетъ вопросъ о границахъ каждаго искусства по ихъ средствамъ. Резюмируя поло-

женія Лессинга, мы можемъ передать его мысли такъ: «Въ средствахъ, которыя употребляютъ разныя искусства для своихъ цѣлей, существуютъ для каждаго искусства границы, переходя за которыя искусство теряетъ свой основной характеръ; такъ, образовательныя искусства—живопись, скульптура, архитектура употребляютъ тѣла и краски въ пространствѣ; поэзія и музыка—членораздѣльные звуки во времени; такимъ образомъ, предметомъ первой группы искусствъ являются тѣла съ ихъ видимыми свойствами, предметомъ второй группы—дѣйствія, причемъ первая группа искусствъ можетъ изображать и дѣйствія, но только помощью тѣлъ; вторая—можетъ изображать и тѣла, но только помощью дѣйствій; въ частности, относительно прекрасныхъ тѣлъ это еще болѣе справедливо: красоту можетъ изображать живопись, но не можетъ изображать поэзія—послѣдней остается только изображать дѣйствіе красоты на другихъ, или красоту, превращенную въ грацію, т. е. красоту въ движеніи; безобразное можетъ быть предметомъ поэзіи, гдѣ оно является въ движеніи и въ совокупности со всѣми другими изображеніями и явленіями, но не можетъ быть предметомъ живописи, гдѣ оно по самому существу искусства должно явиться, какъ бы увѣковѣченнымъ и, сохраняя совокупность своихъ силъ, превращается въ отвратительное». О сценическомъ искусствѣ Лессингъ не упоминаетъ совсѣмъ.

Но если у каждаго искусства есть свои границы, то онѣ должны быть и у искусства сценическаго. Если всѣ искусства совмѣщаются въ сценическомъ, то, очевидно, они не могутъ входить въ него цѣликомъ, ибо тогда сценическое искусство было бы не синтезомъ ихъ, а простымъ депо (складомъ искусствъ) очевидно, что искусства должны войти въ сценическое искусство съ той или иной системой, на тѣхъ или иныхъ основаніяхъ, а при соединеніи ихъ въ сценическомъ искусствѣ они должны извѣстнымъ образомъ ограничиться. Во имя чего искусства, входящія въ сценическое, могутъ быть ограничены? Если для ихъ ограниченія придумать случайныя рамки, независимо отъ самаго существа сценическаго искусства, то, разумѣется, мы поступимъ не особенно разумно. Ограниченіе каждаго искусства въ сценическомъ искусствѣ должно быть основано на существѣ самаго сценическаго искусства—искусства должны быть ограничены во имя цѣли сценическаго искусства. Такимъ образомъ, для разрѣшенія вопроса о границахъ искусствъ, синтезирующихся въ сценическомъ искусствѣ, необходимо опредѣлить цѣль и существо сценическаго искусства. Для чего же оно существуетъ?

«Къ чему», спрашиваетъ Лессингъ, «трудиться надъ тяжелой обработкой драматической формы? Къ чему строить театръ, переодѣвать мужчинъ и женщинъ, утруждать ихъ память, собирать въ одно мѣсто цѣлый городъ, если я своимъ произведеніемъ и представленіемъ его на сценѣ могу вызвать лишь нѣкоторыя изъ тѣхъ душевныхъ волненій, какія можетъ вызвать и хорошій разсказъ? А вѣдь его каждый можетъ прочесть и у себя дома».

Къ чему,—добавлю я,—поэтъ пишетъ свою драму, живописецъ рисуетъ декораціи, музыкантъ пишетъ увертюры, антракты, intermezzo и т. д. Къ чему артистъ отрѣшается отъ своей личности и отождествляется съ другимъ лицомъ, созданнымъ поэтомъ? Во имя чего все это дѣлается? Какое разумное основаніе для всѣхъ этихъ операцій?

Я уже обращалъ ваше вниманіе на то, что драматическая поэзія, развившись еще въ далекое отъ насъ время, тотчасъ же поняла свои цѣли и остановилась на изображеніи человѣка; что поэты пришли къ сознанію, что реально, художественно изобразить человѣка призвано съ помощью драмы особое искусство—сценическое, въ которое, какъ составная часть, вошла сильно развившаяся въ то время мимика. Вотъ это изображеніе человѣка, изображеніе внѣшнее и внутреннее, съ помощью всѣхъ свѣтовыхъ, звуковыхъ эффектовъ, съ помощью реальныхъ художественныхъ формъ, и поставило сценическое искусство на такое видное мѣсто среди интересовъ человѣческаго духа. Только средствами этого труднаго искусства можетъ быть изображенъ человѣческій міръ во всѣхъ его тончайшихъ изгибахъ, проявленіяхъ, во всѣхъ его явныхъ и смутныхъ уклоненіяхъ отъ основного типа и характера, въ его самыхъ сокровенныхъ тайнахъ, въ его жизни, чувствахъ, болѣзняхъ, сумасшествіи и смерти.

Слѣдовательно, сценическое искусство есть всестороннее изображеніе человѣка со всѣми его свойствами и во всѣхъ періодахъ исторіи и жизни, въ самомъ процессѣ послѣдней.

Но человѣкъ можетъ быть изображенъ всесторонне и притомъ художественно лишь при условіи изображенія его въ извѣстной обстановкѣ, такъ какъ изображеніе человѣка безъ обстановки (т. е. безъ совокупности внѣшнихъ условій его жизни) ни въ какомъ случаѣ не можетъ быть всестороннимъ, а въ самомъ основаніи своемъ будетъ изолированнымъ, выхваченнымъ изъ окружающихъ условій пространства и времени.

Вотъ для изображенія этой обстановки-то и входятъ въ сценическое искусство, какъ составные элементы, другія искусства, и границы искусствъ, входящихъ въ сценическое искусство, опредѣ-

ляются, смотря по способности каждаго изъ искусствъ, изобразить ту или другую сторону обстановки человѣка.

Такимъ образомъ, утвердительно нужно отвѣтить и на второй вопросъ: у сценическаго искусства есть свой особый идеалъ. Какъ вы припомните, мы ставили въ зависимость отъ рѣшенія этого вопроса вопросъ о самостоятельности сценическаго искусства. Теперь мы можемъ вполнѣ основательно признать, что сценическое искусство является среди другихъ искусствъ вполнѣ самостоятельнымъ, несмотря на то, что остальныя искусства входятъ въ него, какъ его элементы, ибо и входятъ они только во имя его идеала и цѣли.

Изъ всего изложеннаго совершенно ясно, что всѣ, столь часто встрѣчающіяся въ послѣднее время, попытки превратить театръ въ зрѣлище, гдѣ актеры занимаютъ мѣсто только какъ будто между прочимъ, а главное мѣсто отводится костюмамъ, декораціямъ, бутафоріи и другимъ аксессуарамъ, которые, по существу дѣла, должны играть второстепенную роль,—являются попытками въ самомъ корнѣ ложными и обнаруживающими полнѣйшее непониманіе задачъ и существа сценическаго искусства, возможное только потому, что утрачено ясное сознаніе идеала этого искусства вообще.

На основаніи всего изложеннаго я формулирую свои положенія такъ:

1. Сценическое искусство является самостоятельнымъ, имѣющимъ свой оригинальный идеалъ—всестороннее изображеніе человѣка со всѣми его свойствами и во всѣхъ періодахъ исторіи и жизни, въ самомъ процессѣ послѣдней.

2. По своимъ средствамъ сценическое искусство есть синтезъ всѣхъ искусствъ, которыя синтезируются въ немъ во имя его идеала и цѣли и ограничиваются сообразно съ этою цѣлью, имѣя задачей изобразить внѣшнюю обстановку человѣка и его жизни.

3. Въ виду изложеннаго синтезирующіяся въ сценическомъ искусствѣ другія искусства являются по отношенію къ нему только аксессуарами и не могутъ занимать въ немъ первенствующаго мѣста.

4. Такъ какъ поэзія служитъ для сценическаго искусства матеріаломъ, то, въ виду самостоятельности обоихъ искусствъ, работы драматурга и актера должны быть строго разграничены, и въ предѣлахъ данной драматургомъ внѣшней рамки сценическаго образа за актеромъ должна быть признана полная свобода творчества.

5. Такъ какъ задача режиссера въ театрѣ состоитъ въ выработкѣ цѣльности исполненія драматическаго произведенія, сообразно съ основной мыслью, идеей драмы, то ему не можетъ быть предоставлено право насиловать творчество актера, если оно не противорѣчитъ идеѣ пьесы.

Докладъ А. Н. Кремлева былъ прослушанъ съ большимъ вниманіемъ и интересомъ и возбудилъ оживленныя пренія, въ которыхъ приняли участіе Предсѣдатель Отдѣла *бар. Н. В. Остенъ-Дризенъ*, товарищъ предсѣдателя Съѣзда *кн. С. М. Волконскій, А. А. Трухановъ, Н. П. Федорова и Л. Н. Костюковскій*.

Предсѣдатель (Бар. Н. В. Остенъ-Дризенъ). Не угодно ли кому нибудь высказаться по поводу прочитаннаго доклада. (Молчаніе). Мнѣ хотѣлось бы возразить докладчику не по существу доклада, а по тѣмъ нѣкоторымъ деталямъ, которыя положены въ основаніе его положеній, а именно, что сейчасъ время, когда аксессуары поставлены въ ущербъ актерамъ. Сейчасъ какъ разъ переживается обратное движеніе, гораздо больше выдвигаются актеры передъ аксессуарами даже въ такомъ театрѣ, какъ Московскій Художественный, который прославился аксессуарами, хотя лично мое мнѣніе, что такое сужденіе объ этомъ театрѣ было не совсѣмъ вѣрно. Въ обществѣ о Художественномъ театрѣ судили, какъ о театрѣ аксессуаровъ, гдѣ сверчки могли затушевать актера, поставить его на второй планъ. Сейчасъ этотъ театръ самымъ усерднымъ образомъ ищетъ актеровъ и старается актера выдвинуть на первый планъ. То движеніе, которое отодвинуло актера, какъ извѣстную сценическую величину, какъ часть цѣлаго, кажется, обязано извѣстному пониженію актерской индивидуальности. Я прекрасно помню впечатлѣніе отъ гастролей Мейнингенцевъ, у которыхъ были большія сценическія индивидуальности, какъ Берной, Поссартъ и др., но преобладалъ ансамбль и объ аксессуарахъ Мейнингенцы мало думали. Ансамбль, совокупность игры актеровъ, а отдѣльныя выступленія актеровъ въ качествѣ гастролеровъ мало цѣнились; Мейнингенцы первые дали этому толчокъ и выдвинули ансамбль. Затѣмъ появился Художественный театръ, который выросъ изъ ячейки любительскаго. Вѣроятно, всѣмъ вамъ хорошо извѣстно, что Художественному театру предшествовала нѣсколько лѣтъ дѣятельность «Общества искусства и литературы», въ Москвѣ, гдѣ вдохновителемъ этого дѣла былъ Станиславскій. Тамъ преобладалъ ансамбль, тамъ не искали актера, какъ гастролера, который одинъ занималъ первенствующее мѣсто на сценѣ, затушевывая игру другихъ актеровъ. Чтобы ярче выдвинуть это положеніе, я приведу конкретный примѣръ.

Вы знаете, въ чемъ состоитъ игра гастролера: чѣмъ ярче игра гастролера, тѣмъ онъ хуже подбираетъ себѣ труппу. Это присуще даже такимъ большимъ величинамъ, какъ Элеонора Дузе, которая, пріѣзжая къ намъ на гастроли, окружала себя Богъ знаетъ кѣмъ, разсчитывая, что центръ вниманія она одна. Мнѣ кажется, что упрекъ, который посылается современному театру, не вѣренъ. Театръ въ прошломъ выдвинулъ ансамбль передъ актерскимъ искусствомъ, потому что актерскихъ индивидуальностей въ исторіи театра, какъ таковыхъ, совершенно не замѣчалось и нужно было выдвинуть другой принципъ—принципъ ансамбля. Въ этомъ смыслѣ театръ недалекаго прошлаго далъ очень крупные результаты. Что касается самыхъ аксессуаровъ, то я скажу, что меня лично въ дѣятельности Художественнаго театра не смущали сверчки; это совпало съ появленіемъ на сценѣ Чехова. Чеховъ, въ сущности, выдвинутъ только Художественнымъ театромъ; когда онъ давалъ Чехова, то появились сверчки, какъ сценическое дополненіе къ игрѣ актеровъ, но никого не затемняли, а давали полную картину дѣйствительной жизни. Говорятъ, что современному театру театръ недалекаго прошлаго подготовилъ паденіе, что этотъ театръ пренебрегъ актеромъ. Большихъ, крупныхъ индивидуальностей никогда не было въ Художественномъ театрѣ, за послѣднее время этотъ ансамбль пополнился. Нѣсколько первыхъ лѣтъ въ Художественномъ театрѣ, кромѣ Станиславскаго, Москвина и Лилиной, жены Станиславскаго, Алексѣевой, не было большихъ актеровъ, но въ ихъ совокупности были выдвинуты извѣстные сценическіе образы, былъ выдвинутъ Чеховъ, тотъ Чеховъ, который, несмотря на большія индивидуальности въ Александринскомъ театрѣ, прошелъ совершенно незамѣченнымъ. Тутъ два противоположныхъ полюса—театръ ансамбля и театръ большихъ индивидуальностей. Возьмемъ Александринскій театръ и Малый Московскій Императорскій театръ далекаго прошлаго. Этотъ театръ былъ также театромъ большихъ индивидуальностей, нерѣдко въ немъ пьесы шли съ необыкновеннымъ ансамблемъ, какъ пьеса «Волки и Овцы», въ концертномъ исполненія Федотовой, Ленскаго, Садовскаго и Южина. Это бывали избранные спектакли, которые выдвигались изъ ряда прочихъ, ряда спектаклей гастролеровъ. То же видимъ въ дѣятельности Александринскаго театра. Александринскій театръ въ правѣ считаться очень большимъ театромъ, театромъ индивидуальностей, гдѣ играютъ Давыдовъ, Савина, Варламовъ, весь центръ вниманія сосредоточивается на нихъ, за ними пропасть, остальные исполнители являются тамъ аксессуарами, къ которымъ современные критики причисляютъ пресловутыхъ сверчковъ.

Кн. С. М. Волконскій. Скажу по поводу гастролей. Вы говорите, что гастролерство есть система и смотрите на нее почти, какъ на принципъ. Я, простите, вижу въ гастролерствѣ результатъ горькой необходимости, это есть практическій результатъ. Не потому гастроль существуетъ, что есть идеалъ, потому что иначе нельзя; тогда всякій актеръ, до роли горничной, входящей съ письмомъ, долженъ быть талантъ. Но говорить о гастроли, какъ о принципѣ, какъ о желательной системѣ, какъ о пружинѣ, которая двигаетъ извѣстнымъ направленіемъ искусства, нельзя. Мнѣ кажется, что Вы не совсѣмъ вѣрно говорите, что будто бы театръ пренебрегъ актеромъ,—не театръ пренебрегъ актеромъ, а актеръ пренебрегъ театромъ. Мы видимъ, что, несмотря на это, публика въ восторгѣ отъ постановки, которая ничего не можетъ вызывать, кромѣ сожалѣнія. Все въ театрѣ бьетъ на чувство, работа рѣшительно во всемъ, начиная со входа въ театръ, съ билета кассы; вамъ даютъ билетъ изящный, съ красивой печатью, красивымъ гербомъ, вы видите фойе красиво устроенное, во всемъ стремленіе къ новизнѣ, стремленіе погрузить зрителя съ перваго шага въ извѣстное настроеніе. Поднимается занавѣсъ, все прекрасно,—выходитъ актеръ,—его движенія портятъ общее впечатлѣніе; его костюмъ прекрасенъ,—онъ открываетъ ротъ, и все проваливается. Это очарованіе отъ кассы до поднятія занавѣса держится, потому что актеръ не на той высотѣ, на которой долженъ быть. Выходитъ человѣкъ, который есть центръ сценическаго искусства, и вмѣсто центра получается пустота, величайшая пропасть. Слѣдовательно, если теперь театръ плохъ, то не оттого, что актеромъ пренебрегъ, а актеръ не сознаетъ, въ чемъ цѣль сценическаго искусства.

Сценическое искусство отличается отъ всѣхъ другихъ тѣмъ, что въ немъ живой человѣкъ, обладающій движеніемъ. Движеніе самое драгоцѣнное свойство матеріи, и это самое драгоцѣнное свойство человѣкъ можетъ внести въ искусство. Если самая простая, мертвая, тупая матерія подвергается обработкѣ, всякая простая матерія только тогда имѣетъ право именоваться искусствомъ, когда подчинена размѣренности, подчинена закону,—то какъ же не подчинить закону такое драгоцѣнное свойство, какъ движеніе. Выходитъ человѣкъ и совершенно не думаетъ, что вся его фигура должна быть такимъ же произведеніемъ искусства, какъ все, что его окружаетъ. И пока у насъ изученіе движеній не будетъ возведено въ принципъ господства театральнаго представленія, до тѣхъ поръ мы будемъ видѣть разочарованія, несмотря на всѣ ухищренія заставить человѣка быть возможно лучше.

Предсѣдатель. Я позволю себѣ возразить Вамъ по поводу гастролей, какъ системы. Вы, очевидно, меня не поняли. Я присоединяюсь, что гастроль, какъ система, появилась за отсутствіемъ актеровъ, за уничтоженіемъ актеровъ. Очень часто гастроль является просто извѣстнымъ самовосхваленіемъ. Мнѣ кажется, гастрольная система испортила нѣкоторыхъ изъ русскихъ актеровъ, не буду называть имена, есть нѣсколько крупныхъ именъ, изъ которыхъ выработались большіе актеры, гастрольная система ихъ возвеличила, пріучила къ самовосхваленію. Они нарочно ѣдутъ въ провинцію и составляютъ труппу такую, чтобы онъ одинъ свѣтилъ, а всѣ остальные были бы ничтожество. Даже Дузе, величайшая артистка современной сцены, какой труппой она себя окружаетъ! Вся сцена тонетъ во мракѣ, когда Дузе отсутствуетъ, Дузе вошла и освѣтила все.

Исключеніемъ въ этомъ отношеніи былъ Джіованни-ди-Грассо, который пріѣзжалъ съ ансамблемъ, который далъ страстный темпераментъ, совершенно особый, специфическій, и произвелъ громадное впечатлѣніе. Ансамбль былъ, несмотря на то, что были очень интересныя индивидуальности: великолѣпный комикъ и другіе актеры, съ которыми онъ игралъ вмѣстѣ.

Кн. С. М. Волконскій. Я говорю, что не театръ пренебрегъ актеромъ, а актеръ театромъ.

Предсѣдатель. Подъ этимъ я подписываюсь обѣими руками. Актеръ, несмотря на то общественное положеніе, которое онъ занимаетъ, совершенно пренебрегъ своими обязанностями, и приходится идти на компромиссъ, на тѣ билеты, на обстановку, какъ Вы изволили указывать. Что дѣлать? Сценическіе дѣятели больше всего на это плачутся и стремятся что-нибудь сдѣлать. На Императорской сценѣ, гдѣ обстановка такъ великолѣпна, возможны такіе случаи, что на генеральной репетиціи костюмной пьесы, рядомъ съ актеромъ въ костюмѣ появляется господинъ NN въ сѣромъ пиджачкѣ. Можетъ ли театръ достичь большого униженія при такой системѣ? Или когда артистъ съ крупнымъ именемъ, которымъ гордится сценическая Россія, появляется въ первомъ и второмъ актѣ въ гримѣ, а на третій разгримировывается и выходитъ чуть ли не въ халатѣ. Почему? Потому что ему такъ хочется и въ данномъ случаѣ его замѣнить трудно, какъ большую сценическую индивидуальность.

А. А. Трухановъ. То положеніе, что Дузе пріѣзжаетъ съ труппой, не соотвѣтствующей необходимому ансамблю, доказываетъ, что, несмотря на выдающійся талантъ, она пренебрегаетъ театромъ, какъ таковымъ, она не понимаетъ необходимости дать опредѣленное впечатлѣніе. Относительно того, что говорилъ кн. Волконскій, что актеръ пренебрегъ театромъ, при этихъ словахъ я не могу не вспомнить театра Коммиссаржевской, гдѣ собирались поставить пьесу, которая дальше генеральной репетиціи не пошла — «Саломею». На меня эта репетиція произвела такое впечатлѣніе, что актеръ, играя пьесу, не имѣлъ ничего общаго съ замысломъ автора. Его тонъ напоминалъ пьесы Островскаго.

Н. П. Федорова. Вы говорите, что актеръ пренебрегъ театромъ, можетъ быть, это вѣрно, но мнѣ хочется сказать, почему онъ такъ относится къ театру. Мнѣ лично кажется, что современный актеръ имѣетъ страшно низкій уровень общаго развитія, отсутствуетъ понятіе о значеніи артиста и объ общественномъ значеніи театра. Когда наблюдаешь, то съ болью видишь, что тѣ учрежденія, которыя подготовляютъ актеровъ, даютъ не знающихъ артистовъ, а актеровъ. Я вспоминаю, какъ недавно ставили въ школѣ одну очень художественную, тонкую, интересную вещь. Меня заинтересовало, какъ можно такую вещь допускать къ постановкѣ не театра, а Императорской театральной школы. Я пришла туда и поразилась, какъ могутъ преподаватели классовъ такъ безграмотно, такъ грубо, съ такимъ незнаніемъ ставить пьесу, это было нѣчто ужасное, это было надругательство надъ искусствомъ. Допуская постановку вещи въ высшей степени философской, нужно быть самому глубоко развитымъ, глубоко художественнымъ. Получилось впечатлѣніе не школы, глубоко относящейся къ искусству, а что школа позволяетъ играть, какъ угодно и что угодно. Въ смыслѣ воспитанія актеровъ, это воспитаніе глубоко невнимательное и нехудожественное. Разъ люди не доросли до пониманія такой вещи, ее нельзя допускать къ постановкѣ. Когда говорятъ, что актеръ пренебрегъ театромъ, это, можетъ быть, вѣрно, но въ этомъ вина не актера, а больше вина того учрежденія, которое выпускаетъ не артистовъ, а актеровъ, не создастъ атмосферы уваженія къ искусству. Это первое, а второе—я хотѣла бы возразить г-ну Кремлеву. Вы говорите, что сейчасъ у насъ внутренній интересъ къ театру падаетъ, по моему это невѣрно, происходитъ громадное разслоеніе въ интересѣ къ театру. Это явленіе—первый признакъ глубокаго, хорошаго интереса къ театру. У насъ многіе театры нельзя даже назвать театрами, и прекрасно; они отвлекутъ волну, а дѣйствительно въ театръ придетъ маленькая группа, но интересующаяся, любящая искусство. Я укажу, напр., на Старинный театръ; послѣ его открытія его посѣщала маленькая группа, но группа глубоко интересующаяся этимъ, теперь вы видите переполненный залъ такой публики, которая съ искусствомъ ничего общаго не имѣетъ. Если эта публика не будетъ ходить, будетъ лучше, потому что интересъ рождается не толпой,

а маленькой группой любителей, которая поднимаетъ хорошее отношеніе. Это разслоеніе является первымъ признакомъ въ обществѣ интереса, любви къ театру. Общество въ Россіи слишкомъ малокультурно, молодо, театръ, какъ большое, крупное явленіе, у насъ существуетъ недавно. То, что лишь маленькая группа идетъ въ художественный театръ, я считаю хорошимъ внутреннимъ интересомъ къ театру.

Л. Н. Костюковскій. Я извиняюсь, я недостаточно подготовленъ, чтобы возражать докладчику, но я не могу молчать, не могу не сказать двухъ словъ. Я съ удовольствіемъ выслушалъ предыдущаго оратора и хочу добавить, да, я считаю не паденіемъ, а высокимъ расцвѣтомъ вообще искусства и, въ частности, театра, который у насъ происходитъ въ Россіи; и даже непріятно слышать, что рядомъ съ этимъ имѣются люди, которые находятъ паденіе театра, но это характерно. Когда бываетъ расцвѣтъ и бываетъ подъемъ въ одномъ мѣстѣ, то въ другомъ бываетъ паденіе,—думаютъ, что это общее паденіе. Здѣсь раздавались голоса относительно того, что личность артиста на сценѣ теряется, недостаточно выдвигается человѣческій смыслъ артиста. Теперь сцена становится стильной, пьеса становится чѣмъ-то вродѣ религіознаго культа. Каждая пьеса является цѣльнымъ образомъ, какимъ-то проявленіемъ не только единичной личности, но проявленіемъ цѣлаго народа. Стильная сцена—проявленіе цѣлой массы, въ этой пьесѣ каждый моментъ, каждая часть, начиная съ костюма, съ жеста артиста, даже тогда, когда онъ проявляетъ некрасивый жестъ, имѣетъ смыслъ стильный. Это есть одна часть. Я знаю, что вы найдете неправильными выраженія, можетъ быть, я недостаточно точно опредѣляю понятія, это не важно. Смыслъ моего выступленія тотъ, что сцена должна быть стильна, религіей, проявленіемъ не отдѣльной личности, а проявленіемъ цѣлаго народа, и тутъ сцена, какъ зрѣлище, имѣетъ высокое значеніе, имѣетъ болѣе глубокое значеніе, чѣмъ сцена, изображающая отдѣльную пьесу. Даже лучшія Шекспировскія пьесы выражаютъ какія-нибудь удивительныя индуктивныя проявленія личности, возьмите Гамлета. Возьмите стильный театръ, и какая нибудь пустая поверхностная пьеса даетъ въ ея незавидныхъ роляхъ проявленіе цѣлаго народнаго характера, его темперамента, слѣдовательно, всего того, чѣмъ живетъ народъ. И вотъ эта, мнѣ кажется, задача артиста немного выше, чѣмъ задача, которую обрисовалъ докладчикъ въ своемъ докладѣ, гдѣ цитировалъ старые взгляды Лессинга объ искусствѣ. Изъ взгляда Лессинга на сценическое искусство вытекаетъ, что нужно расширить рамки театра постепенно, внеся новыя вѣянія.

Кн. С. М. Волконскій. Въ какую бы секцію вы не вошли, вы услышите одно и то же: нужно поднять образовательный уровень! Не только здѣсь, но и тамъ, и въ духовномъ вѣдомствѣ говорятъ: надо поднять образовательный уровень священника, сельскаго учителя.

Очевидно, образованный человѣкъ лучше, чѣмъ необразованный. Мы говоримъ о техническомъ вопросѣ, разумѣется, и артисту лучше быть образованнымъ человѣкомъ, чѣмъ необразованнымъ. Я припоминаю случай, когда въ Парижѣ знаменитая артистка, которая потрясала слушателей, была совершеннымъ неучемъ во всемъ. Она играла въ пьесѣ «Генрихъ IV» и послѣ одного удивительнѣйшаго спектакля вся зала трепетала, затѣмъ былъ устроенъ ужинъ, и тутъ за ужиномъ, пока всѣ пили и были восторжены, она говоритъ: «ахъ, бѣдный Генрихъ IV, если бы этотъ противный Равальякъ не пырнулъ его ножемъ, онъ, можетъ быть, и сейчасъ сидѣлъ между нами». Значитъ, это незнаніе исторіи не мѣшало ей потрясать слушателей. Я не говорю, что нужны неучи, но я говорю, что корень искусства не въ томъ, что внѣ искусства, а что въ самомъ искусствѣ.

Здѣсь раздавался голосъ, что школа плоха, что она выпускаетъ актеровъ, а не артистовъ. Я скажу, что школа оттого выпускаетъ не артистовъ, что во всякой другой технической школѣ, во всякой области искусства технической вопросъ стоитъ на твердомъ основаніи; въ живописи, напримѣръ, практически учатъ краскамъ, рисунку, тонамъ, техническимъ пріемамъ, а въ артистическомъ искусствѣ немного дадутъ лоску, скажутъ: не проглатывайте концы словъ, не поворачивайтесь къ публикѣ спиной, не махайте руками, какъ мельница, и отдайтесь вашему чувству внутреннему, способностямъ. Тамъ актеру не показываютъ, какъ исполнять. У насъ даже учебниковъ нѣтъ, это большой пробѣлъ, который, я надѣюсь, когда нибудь у насъ восполнится. Во всемъ есть руководства, въ нашемъ искусствѣ руководства нѣтъ, а безъ руководства никакое искусство не можетъ быть.

Н. П. Федорова. Вѣроятно, я неясно выразила то, что я хотѣла сказать. Я не говорю о техникѣ; тотъ, кто желаетъ получить техническое образованіе въ школѣ, можетъ его получить, но я говорила не въ смыслѣ технической подготовки. Насколько я знаю Петербургскую школу, я подразумѣваю въ артистѣ, именно благоговѣйно относящагося къ сценѣ и пьесѣ, что это есть большое творчество, священнодѣйствіе. . . . .

Кн. С. М. Волконскій. Такого отношенія нельзя примѣнить только къ искусству, а вообще отношеніе всякаго человѣка къ своему дѣлу, которому онъ преданъ, будь то горшечникъ, живописецъ или артистъ.

Н. П. Федорова. Я не отрицаю большого значенія техники, но внимательнаго и благоговѣйнаго отношенія не создается въ школѣ, насколько я наблюдала. Я хотѣла снять часть обвиненія, которое падаетъ на артиста. Артистъ не воспитанъ въ томъ отношеніи, чтобы благоговѣйно относиться къ сценѣ, къ искусству, какъ къ священнодѣйствію.

Кн. С. М. Волконскій. Пренебреженіе, въ этомъ отношеніи, къ сути опредѣляется тѣмъ, что существа не дается. Если бы давалась въ драматическомъ образованіи реальная суть, то же реальное основаніе, тѣ же законы, какъ законъ сочетанія красокъ, въ музыкѣ—законъ гармоніи, ритма, это пробудило бы интересъ, пробудило бы истинное уважительное отношеніе къ своимъ обязанностямъ къ своему дѣлу.

Предсѣдатель. Я предоставляю послѣднее слово докладчику.

А. Н. Кремлевъ. Положеніе мое, какъ докладчика, получилось довольно странное. Я не слышалъ по существу моего доклада ни одного возраженія, также по существу и 5-ти его тезисовъ. Въ виду этого слѣдуетъ признать, что по существу возраженій не было, и мои положенія приняты.

Мнѣ возражали по поводу нѣкоторыхъ частей моего доклада, изъ которыхъ я вывода не дѣлалъ. Я въ докладѣ обратилъ вниманіе на современное паденіе театра и по этому вопросу услышалъ возраженіе. Остальныя сужденія и возраженія не были возраженіями, а были разговоромъ оппонентовъ между собою. Нашъ почтенный предсѣдатель обратилъ вниманіе, что теперь замѣчается обратное явленіе, теперь ищутъ актеровъ даже въ Художественномъ театрѣ. Относительно Художественнаго театра только исполнилось предсказаніе мое, провозглашенное и многими другими, что настанетъ тотъ день, когда жить аксессуарами будетъ нельзя, и нужны будутъ актеры, а не декораціи и бутафорія; что театръ пойметъ, истощивъ всѣ средства, свое неправильное направленіе и убѣдится, что безъ актеровъ жить нельзя. Это въ настоящее время и дѣлается. Но я говорилъ о театрѣ не одной Россіи, а вообще о театрахъ. Что касается возраженія по поводу положенія театровъ въ Россіи, Предсѣдатель, очевидно, имѣлъ въ виду только наши Петербургскіе театры, между тѣмъ провинціальные театры, какъ ни грустно въ этомъ сознаться, всегда идутъ въ хвостѣ Петербургскихъ и Московскихъ. Когда въ Петербургѣ извѣстное настроеніе, вѣяніе,—какъ бы оно ни было неправильно, какъ бы ни было мелко по существу, или совершенно негодно,—кончается—оно начинается въ провинціи; это всѣмъ извѣстно и я объ этомъ распространяться не буду. О русскихъ театрахъ вообще нельзя сказать, что театръ ищетъ актера,—многіе театры живутъ лишь вѣяніями Художественнаго театра. Объявляется на афишѣ, ничто же сумняшася, со свойственной нашимъ антрепренерамъ безцеремонностью: «постановка по мизансценамъ Московскаго Художественнаго театра», хотя рѣшительно ничего общаго нѣтъ между постановкой Художественнаго театра и постановкой этого антрепренера. Предсѣдатель указалъ, что Художественный театръ многимъ обязанъ мейнингенцамъ, но Художественный театръ однобоко понялъ идею мейнингенцевъ. Мейнингенцы прежде всего давали ансамбль, а Художественный театръ прежде всего заботился объ аксессуарахъ, и актеръ игралъ тамъ всегда подчиненное положеніе. Что касается гастролей, если онѣ могутъ быть вообще допущены, то только въ такой формѣ, какъ у мейнингенцевъ. При гастроляхъ мейнингенцевъ не только былъ ансамбль, но каждый изъ актеровъ въ ихъ труппѣ могъ быть всегда гастролеромъ. Когда Барнай игралъ Антонія въ «Юліи Цезарѣ», онъ не выдѣлялся вовсе, какъ гастролеръ, изъ этой труппы, великій артистъ дѣйствительно велъ игру лучше другихъ, но не составлялъ центра вниманія, не являлся единственнымъ свѣтящимъ на сценѣ лицомъ.

Что касается Чехова, въ этомъ желаніи хорошо поставить его пьесы, особенныхъ заслугъ за Художественнымъ театромъ не вижу. Чеховъ не былъ драматургомъ, и сдѣлался драматургомъ только потому, что это выгоднѣе, чѣмъ быть простымъ писателемъ. Постановкой Чеховскихъ пьесъ нельзя себѣ составить имя, но постановкой классическихъ пьесъ, художественныхъ, имя можно составить. Если извѣстный артистъ въ пьесѣ Чехова не могъ ничего создать, то не потому, что онъ плохъ, не потому, что не могъ, а вообще въ пьесѣ Чехова создать художественную роль невозможно. Въ Чеховскихъ пьесахъ художественныхъ ролей нѣтъ.

Что касается остальныхъ возраженій, то я не знаю, что я могу отвѣтить. Г-жа Федорова говоритъ, что актеръ пренебрегъ театромъ, потому что актеръ не понимаетъ значенія театра. Это очень обидно, что актеръ менѣе всего понимаетъ, что онъ дѣлаетъ и что обязанъ дѣлать, выходя на сцену. Это совершенно основательное замѣчаніе, но я объ этомъ ничего не говорилъ. Что виновата школа, выпуская ничего не понимающихъ актеровъ, совершенно вѣрно, школы у насъ нѣтъ. Я имѣлъ честь высказываться въ Общемъ Собраніи Съѣзда, что наша драматическая школа есть развращеніе таланта. Если въ школу попадаетъ лицо, обладающее талантомъ, то выходитъ изъ нея съ значительно испорченнымъ талантомъ, извращеннымъ, загрязненнымъ, и нужны особыя силы духа, чтобы эту грязь

сбросить. Совершенно справедливо мнѣніе кн. Волконскаго, что театральная школа не даетъ того, что даетъ консерваторія.

Кн. С. М. Волконскій. Тутъ надо различать школу, какъ принципъ,—и школы.

А. Н. Кремлевъ. Школа во всякомъ случаѣ нужна и могла бы имѣть огромное значеніе, если бы были преподаватели, но въ ней нѣтъ педагоговъ артистовъ.

Предсѣдатель. Многіе безусловно учатъ, а не развращаютъ.

А. Н. Кремлевъ. Я не согласенъ съ г-жей Федоровой, что разслоеніе въ русскомъ обществѣ доказываетъ расцвѣтъ искусства, что плохой театръ отвлекаетъ волну, и въ настоящій театръ придутъ немногіе, но зато придутъ понимающіе дѣло. Я съ такой постановкой вопроса согласиться не могу. Я всегда проповѣдывалъ и буду проповѣдывать демократизацію искусства. Я утверждалъ въ Общемъ Собраніи, дѣлая докладъ, что театръ, въ частности, и искусство вообще, только тогда можетъ играть великую общественную роль, когда является достояніемъ всего народа. Задача театра не въ томъ, чтобы имѣть маленькую группу лицъ, которая душу отдаетъ театру, а въ томъ, чтобы каждый гражданинъ, всякій человѣкъ могъ наслаждаться имъ. Разслоеніе, отвлеченіе толпы плохимъ театромъ не помогаетъ дѣлу, а только вредитъ.

Также я не могу согласиться съ г-номъ Костюковскимъ, что сцена должна быть стильная пьеса—религія, что каждый артистъ долженъ особенно стильно играть. Что такое стильно? Это есть вѣрность изображенія эпохи. Я не знаю, когда же не было требованія отъ пьесы, чтобы каждая пьеса была совершенно вѣрна тому времени, которое въ пьесѣ изображается. Настоящее искусство никогда иначе не относилось къ дѣлу. Изъ стиля сдѣлали безсмысленную стилизацію. Стремясь къ стилизаціи въ искусствѣ, порываютъ со всѣмъ старымъ, хотя бы это была величайшая истина. Затѣмъ мой оппонентъ говоритъ, что я привожу старые взгляды Лессинга на сценическое искусство, но онъ даже не сообразилъ, что въ приведенной мною выдержкѣ изъ Лессинга не упоминается о сценическомъ искусствѣ совсѣмъ. Я не могу понять смысла заявленія, что сцена должна быть религіей, что въ пьесѣ должно проявляться не отдѣльное лицо, а цѣлый народъ. Развѣ наши лучшія пьесы проявляютъ только отдѣльныя личности, онѣ проявляютъ, когда нужно, цѣлую жизнь народа. Шекспиръ, на котораго больше всего нападалъ мой оппонентъ, больше всего умѣетъ проявлять жизнь народа. Возьмите «Юлія Цезаря», «Каріоланъ», «Антонія и Клеопатру»—эти трагедіи есть проявленіе жизни цѣлаго народа, а не отдѣльныхъ личностей.

Во всякомъ случаѣ, мои положенія никакихъ возраженій по существу не вызвали.

Кн. С. М. Волконскій. Здѣсь было упомянуто о томъ, что въ Художественномъ театрѣ личность актера подчиняется аксессуарамъ. Не знаю, почему такое мнѣніе утвердилось въ публикѣ, почему наша печать считаетъ долгомъ это мнѣніе въ удобный случай подогрѣвать и распространять. Я близко подошелъ къ Художественному театру, бывалъ часто на репетиціяхъ и никогда не видалъ, чтобы актеру сказали: сдѣлайте такъ. Когда не выходитъ, ему говорятъ—не такъ; онъ говоритъ—я не могу; говорятъ—подумайте, сосредоточьтесь; нѣтъ, говоритъ, не выходитъ;—ну, оставимъ до будущей репетиціи. Почему выработался такой взглядъ на этотъ театръ, что личность актера забивается въ угоду предписаніямъ, это одно только недоразумѣніе, которое можетъ вылѣчить время и сознательное отношеніе къ тому, что человѣкъ видитъ и слышитъ. Я считалъ долгомъ это сказать въ присутствіи немногочисленныхъ слушателей, интересующихся театромъ.

А. Н. Кремлевъ. Такое мнѣніе существуетъ потому, что такое было отношеніе Художественнаго театра къ актеру вначалѣ. Если въ настоящее время онъ ищетъ актера, это значитъ, что онъ пришелъ къ мысли, что актеръ не есть пѣшка, которую можно переставлять, какъ при игрѣ въ шашки, а есть самостоятельный творецъ, и нужно считаться съ его личнымъ творчествомъ. Публика репетицій не видитъ, а видитъ то, что было исполнено, и на этомъ основаніи пришла къ такому заключенію.

Предсѣдатель. Такъ какъ ссылались на меня, то я, пользуясь правомъ Предсѣдателя, передъ закрытіемъ засѣданія долженъ сказать, что я присоединяюсь къ кн. С. М. Волконскому, что это недоразумѣніе, которое утвердилось въ публикѣ, что Художественный театръ даже вначалѣ пренебрегъ актеромъ, а теперь ищетъ актеровъ. Раньше онъ боялся создать театръ при большихъ актерскихъ силахъ, которые потребуютъ больше всего свободы, не въ томъ смыслѣ, какъ мы цѣнимъ въ каждомъ актерѣ свободу, а въ совсѣмъ специфическомъ смыслѣ, что «я больше понимаю, чѣмъ вы». На этомъ основаніи это право всегда принадлежитъ большимъ артистамъ, съ которыми приходится считаться. Художественный театръ, начиная свою дѣятельность, очень сознательно шелъ къ маленькимъ артистамъ. Москвинъ, одинъ изъ талантливыхъ выдающихся артистовъ Художественнаго театра, былъ чуть-ли ни статистомъ въ театрѣ Корша, а Станиславскій поручилъ ему роль Ѳеодора Іоанновича; настолько Художественный театръ шелъ вопреки обыкновенному теченію. Всякій театръ создается на опредѣлен-

ныхъ величинахъ, онъ пренебрегъ величинами и поставилъ дѣло иначе. Репертуаръ заставилъ его прибѣгнуть къ другимъ силамъ. Качаловъ, одинъ изъ выдающихся артистовъ этого театра, былъ въ провинціи уже опредѣленной величиной, но, придя въ Художественный театръ, не предъявилъ тѣхъ требованій, которыя предъявило бы, можетъ быть, большинство артистовъ, скажемъ, Малаго Императорскаго театра, если бы Художественный театръ къ нимъ обратился. Я поддерживаю, что это — недоразумѣніе, которое со временемъ устранится, что Художественный театръ пренебрегъ актеромъ и старается замѣнить его аксессуарами. Это невѣрно.

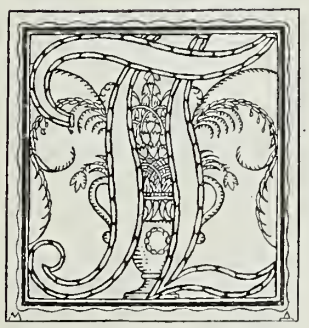
Положенія докладчика приняты единогласно.

.....

ХУДОЖНИКАМЪ—АКТЕРЪ.

Ю. Э. ОЗАРОВСКІЙ.

(Засѣданіе 2-го января 1912 г.).



ослѣднія 15 лѣтъ дѣятельности русскаго театра [1]) будущій историкъ его отмѣтитъ несомнѣнно обозначившейся связью театра съ подлинной декораціонной живописью, связь эту зналъ старый русскій театръ, но затѣмъ, вслѣдствіе знаемыхъ нами историческихъ причинъ, со второй, приблизительно, половины минувшаго столѣтія, связь эта постепенно ослабилась, и только въ самомъ концѣ этого столѣтія, благодаря пробужденію въ русскомъ обществѣ эстетическаго интереса къ театру, въ значительной мѣрѣ созданнаго представителями, такъ называемаго, «декадентства» въ искусствѣ, русскій театръ украсился и обогатился поистинѣ прекрасными зрительными средствами эстетическаго воздѣйствія. Убѣдительнымъ языкомъ красокъ и линій, рядомъ съ мимическимъ и тональнымъ искусствомъ актера, заговорило искусство живописи, и русскій актеръ, тѣмъ болѣе русскій режиссеръ съ чувствомъ величайшей признательности долженъ говорить о помощи и содѣйствіи сценическому искусству, оказанныхъ талантомъ художника. Но нельзя, однако, все въ этомъ совмѣстномъ трудѣ считать правильнымъ и тѣмъ болѣе законченнымъ. Мнѣ лично творческое содружество это кажется только еще начавшимся и сулящимъ впереди все болѣе и болѣе плѣнительные горизонты въ сложнѣйшемъ и потому могущественнѣйшемъ изъ эстетическихъ явленій—театрѣ.

Начнемъ съ недостающаго въ художественной оболочкѣ театра. Не будемъ спорить о деталяхъ, эпизодахъ и исключеніяхъ изъ общаго правила, но вѣдь театральное дѣйствіе—это явленіе во времени и пространствѣ, стало быть, обстановка дѣйствія не можетъ быть уложена не только въ геометрію 3-хъ измѣреній, но понадобится и четвертое (время). И, создавая на сценѣ иллюзію жизни, опять таки не будемъ спорить: реально, идеально, натуралистически, условно—рѣшительно все равно, да и надо признать, что театръ, истолковывая всевозможнѣйшія явленія драматургіи, обязанъ примѣнять всѣ методы эстетическихъ истолкованій, и режиссеры исключительно «условнаго» цеха—такіе же слѣпыши, какъ и ярые реалисты,—создавая, говорю, на сценѣ иллюзію жизни, надобно подчасъ воспроизводить не столько видъ предметовъ, сколько ихъ свѣтовой, звуковой, а можетъ быть и иной пульсъ и ритмъ. Давно уже заподозрѣвая эстетическую умѣстность пейзажныхъ декорацій въ пьесахъ именно реальнаго характера, гдѣ лицо драматическаго дѣйствія находится въ живомъ общеніи съ природой и каждый моментъ такого общенія, благодаря плоскостности писаной природы, въ большинствѣ случаевъ эстетическій кляксъ. Въ настоящій моментъ я рѣшаюсь, отъ имени цѣлаго ряда дѣятелей сцены, утверждать, что живописный пріемъ, доселѣ господствующій на сценѣ, является недостаточнымъ, и русскій актеръ, русскій режиссеръ ждетъ, что на вопросы: гдѣ? и когда? обращенные зрителемъ къ ходу дѣйствія, вмѣстѣ съ художникомъ декораторомъ будутъ отвѣчать и какіе-то новые служители искусствъ, которые учтутъ средства не только живописи, архитектуры и скульптуры, но и всѣхъ тѣхъ эстетическихъ явленій, какія даетъ совмѣстная жизнь свѣта, движенія и звука.

Разумѣется, обладаніе такими новыми эстетическими нормами предполагаетъ соотвѣтствующій историческій путь—опытъ. Но было бы прискорбно, если такой опытъ сталъ бы производиться въ

[1]) Все время, говоря о театрѣ, я имѣю въ виду драматическій театръ.

одномъ изъ дѣйствующихъ театровъ. Нѣтъ, пройденный русскимъ театромъ путь, его исторія, за то, чтобы такихъ опытовъ не производилось. И педагогическія, наконецъ, соображенія объ успѣхѣ этихъ опытовъ приводятъ къ тому, чтобы пожелать скорѣйшаго учрежденія на Руси, тамъ, гдѣ подготовляются будущіе художники-декораторы, особыхъ *экспериментальныхъ* для этихъ цѣлей *сценъ*. Можно предвидѣть, что опыты въ этомъ направленіи приведутъ къ реформѣ и мастерскихъ декораціонной живописи и архитектуры самаго театра. И того и другого можно только желать.

Другимъ недочетомъ художественной части нашихъ театровъ является отсутствіе подготовленныхъ къ дѣлу театра мастеровъ тѣхъ, такъ сказать, художественныхъ ремеслъ, которыми обслуживается сцена, поскольку это обстановка: аксессуары, бутафорія, костюмы, парикмахерская часть и т. д. Русская сцена располагаетъ отдѣльными блестящими представителями этого рода ремеслъ, но тутъ нѣтъ никакой системы, и вы, какъ театральный дѣятель, постоянно рискуете остаться безъ этихъ цѣнныхъ помощниковъ театра. Было-бы крайне желательно, если бы Съѣздъ, идя навстрѣчу пожеланіямъ актера и режиссера, а также и театральнаго художника, озаботился бы учрежденіемъ школы театральныхъ ремеслъ или пока хотя-бы *отдѣленія* этихъ ремеслъ при одной ихъ школъ прикладного искусства. Къ свѣдѣнію этихъ послѣднихъ позволяю себѣ бросить отъ имени сцены мысль о принятіи школами на себя разработки проекта сценической постановки какой-либо пьесы лучшаго нашего репертуара. Какой богатый и, главное, живой мотивъ для всякаго рода художественно-прикладныхъ композицій!

Имѣется въ русскомъ театрѣ еще одна нужда къ художнику, нужда педагогическаго свойства. Наши театральныя и драматическія школы, посильно обучая ввѣренную ихъ попеченію молодежь, не умѣютъ дать своимъ питомцамъ необходимыхъ будущему актеру, особенно режиссеру, твердыхъ свѣдѣній въ области эстетики линій, формы, краски, свѣта и т. п. Если бы кто-либо изъ участниковъ Съѣзда подарилъ русской театральной школѣ хотя-бы небольшую, но толково, а главное конкретно составленную книгу, трактующую вопросы зрительной формы, успѣхъ совмѣстной работы будущаго актера съ художникомъ былъ бы болѣе обезпеченъ, чѣмъ это замѣчается теперь.

Все это, такъ сказать, вопросы чаянія и надежды актера, направленные къ художнику. Не посѣтуйте, если актеръ обратится къ Вамъ и со словомъ нѣкотораго своего смущенія по поводу того, какъ ему думается, невѣрнаго, что замѣчается въ отношеніяхъ художника къ театру. Какъ справедливо отмѣтила лучшая наша художественная критика, въ большинствѣ наиболѣе художественно исполненныхъ сценическихъ постановокъ послѣдняго времени замѣчается какая-то нежелательная для существа театра заслоненность внутренняго содержанія спектакля избыткомъ внѣшне-эстетическихъ формъ. Словно, художникъ, участникъ спектакля, сознательно превалируетъ не только надъ актеромъ, но даже и авторомъ.

Актеръ отлично сознаетъ и пробужденіе въ русскомъ зрителѣ интереса къ зримому въ театрѣ и этимъ объясняетъ себѣ нѣкоторый пафосъ театральнаго художника; актеръ знаетъ, что иные изъ режиссеровъ въ большей мѣрѣ, чѣмъ этого хотѣлось бы для тональнаго празднованія драматической поэзіи въ театрѣ, основываютъ свой успѣхъ на торжествѣ зрѣлища въ ущербъ музыкѣ спектакля,— актеръ учитываетъ и это, но все же ему хотѣлось бы художественной гармоніи элементовъ спектакля на началѣ гегемоніи автора, а потому:

$$a > в$$

гдѣ a — звукъ, $в$ — свѣтъ или
a — музыка, $в$ — зрѣлище
a — актеръ, $в$ — художникъ.

Хочетъ же актеръ гегемоніи автора, потому что драматическій театръ только тогда и былъ храмомъ, когда онъ былъ храмомъ очистительныхъ волненій, а храмомъ очистительныхъ волненій сдѣлалъ его поэтъ.

Докладъ Ю. Э. Озаровскаго былъ выслушанъ съ большимъ вниманіемъ и интересомъ. По предложенію Предсѣдателя Отдѣла *бар. Н. В. Остенъ-Дризена*, онъ обсуждался совмѣстно съ докладомъ Ѳ. Ѳ. Коммиссаржевскаго.

О ГАРМОНІИ ИСКУССТВЪ НА СЦЕНѢ.

Ѳ. Ѳ. КОММИССАРЖЕВСКІЙ.

(Засѣданіе 2-го января 1912 г.).

Періодъ торжества натурализма на сценѣ, поборники котораго пытались, наперекоръ всѣмъ понятіямъ о художественномъ творчествѣ и смыслѣ искусства, превратить сцену въ копію жизни или въ историческій музей, такъ развратилъ театръ, настолько отвлекъ его отъ художественнаго первоисточника, фотографическое, внѣшнее такъ закрыло собою въ этомъ театрѣ глубокое, духовное—сущность искусства, что ради обнаженія этой сущности понадобилось разрушать не только созданное натуралистами, но и то, что было создано до ихъ вторженія въ театръ и ими извращено.

Создатели новыхъ сценическихъ теорій указывали на необходимость *одухотворенности* всѣхъ составныхъ частей театральнаго представленія. Они, совершенно справедливо, обратили вниманіе на то, что актеръ, наперекоръ традиціямъ натуралистическаго театра, создавая роль, долженъ итти въ своей работѣ не отъ внѣшней характерности, а отъ внутренняго міра изображаемаго имъ лица, отъ духа (Коммиссаржевская).

Работая надъ внѣшней стороной театральнаго представленія, нѣкоторые реформаторы стремились *одухотворить* эту внѣшнюю сторону, дать ей художественный смыслъ, а не только смыслъ обстановки, изображающей, *возможно натуральнѣе*, мѣсто дѣйствія. Вмѣстѣ съ тѣмъ реформаторы задумались и надъ внѣшнимъ сліяніемъ обстановки съ дѣйствующимъ. Попытки слить живописную декорацію на плоскости съ актеромъ трехъ измѣреній, какъ и слѣдовало ожидать, окончились неудачей: пришлось признать, что это достижимо только въ томъ случаѣ, если актера замѣнить маріонеткой двухъ измѣреній; но такъ какъ всѣ попытки этого сліянія дѣлались не ради декорацій, а ради живого актера трехъ измѣреній, то и работа въ этомъ направленіи была безплодна.

Одинъ изъ первыхъ западныхъ борцовъ съ сценическимъ натурализмомъ, писаніями котораго вдохновлялись и всѣ русскіе реформаторы, Георгъ Фуксъ, предложилъ проектъ устройства сцены для скульптурныхъ постановокъ, гдѣ актеръ трехъ измѣреній дѣйствовалъ бы среди декорацій трехъ измѣреній, а живопись на плоскости была бы только фономъ и помѣщалась въ глубинѣ сцены, внѣ предѣловъ дѣйствія актера. Впрочемъ, на практикѣ (при постановкѣ пьесъ въ Мюнхенскомъ Künstler-Theater) этотъ реформаторъ избѣгалъ живописи и на фонѣ сцены, а замѣнялъ ее «горизонтомъ». (Такъ на театральномъ жаргонѣ называется небесный фонъ). Хотя проектъ Фукса и сохранялъ актера въ полной неприкосновенности и давалъ ему полную свободу дѣйствій, однако, мнѣ думается, и онъ не разрѣшилъ вопроса о *внѣшнемъ* сліяніи декорацiи съ дѣйствующимъ. Декорацiи трехъ измѣреній, это скульптурныя—условныя, не живыя изображенія живой природы, а актеръ—существо реальное, часть живой природы, съ которой онъ связанъ матеріально. Скульптурныя декорацiи Фукса, хотя и связаны геометрически съ человѣкомъ, но не связаны съ нимъ матеріально, и всякому зрителю видно, что камни и колонны Фукса склеены изъ папки на деревянныхъ каркасахъ, боскеты сдѣланы изъ мертвыхъ листьевъ и т. д., и т. д., а человѣкъ, двигающійся среди нихъ, созданъ изъ плоти и крови. Для полнаго внѣшняго сліянія здѣсь необходима тоже маріонетка, но только трехъ измѣреній.

Я думаю, что *внѣшнее* сліяніе декорацій и дѣйствующаго на сценѣ невозможно. И живописный методъ постановки и скульптурный, *умѣло* примѣненные, съ *умѣло* поставленными декорацiями, умѣстны на сценѣ [1]), каждый въ надлежащей пьесѣ, а въ нѣкоторыхъ пьесахъ и оба, соединенные вмѣстѣ. Необходимо только помнить, что декорацiя—это только художественный фонъ для «дѣй-

---

[1]) Говоря «на сценѣ», я подразумѣваю, конечно, не ту сцену архаической архитектуры, на которой играемъ мы въ настоящее время по необходимости, а сцену, отвѣчающую своей архитектурой требованіямъ современнаго театральнаго искусства. Архитектурѣ сцены нельзя не придавать громаднаго значенія, существующіе театры необходимо ломать и строить новые, и я надѣюсь поговорить объ этихъ новыхъ театрахъ въ другой статьѣ.

ствующаго», помогающій его игрѣ, какъ и музыка, сопровождающая его игру,—фонъ, который нельзя связать съ актеромъ геометрически, но должно связать внутреннимъ единствомъ: *духовной гармоніей.*

Въ чемъ же тайна этой внутренней духовной гармоніи искусствъ на сценѣ?

Всѣмъ извѣстно, что художественное произведеніе отличается отъ ремесленнаго, какъ живопись отъ фотографіи, своей одухотворенностью. Оно представляетъ собою мысли, а главное—чувства, переживанія художника, возникшія въ немъ въ минуты вдохновенія, духовнаго прозрѣнія въ жизнь или за ея предѣлы, и вложенныя въ доступную человѣку форму. Воспринимая черезъ эту форму вдохновенныя переживанія художника, человѣкъ самъ одухотворяется, творитъ и несетъ одухотворенныя мысли и чувства въ жизнь.

Въ сценическомъ искусствѣ зритель воспринимаетъ, одновременно, *переживанія* цѣлаго ряда художниковъ—актера, декоратора, музыканта, и они, всѣ вмѣстѣ, для того, чтобы зритель получалъ цѣльное впечатлѣніе, должны не уничтожать другъ друга, а дополнять. Для этого необходимо, чтобы переживанія художниковъ сцены, во время творчества, были въ гармоніи, иначе говоря—всѣ художники сцены должны вдохновляться отъ одного источника и представлять собою нѣкую собирательную художественную единицу.

Въ противномъ случаѣ, несмотря на то, что каждая область сценической работы,—область актерскаго искусства, живописи, музыки,—будетъ въ рукахъ даже самаго глубокаго художника, сценическое представленіе будетъ производить впечатлѣніе мозаики искусствъ: актеръ будетъ увлекать зрителя одними переживаніями, живописецъ другими и т. д., одинъ будетъ мѣшать другому, и чѣмъ ярче художники, тѣмъ эта внутренняя дисгармонія будетъ рѣзче.

Мнѣ могутъ возразить, что этой дисгармоніи переживаній на сценѣ никогда быть не можетъ, потому что всѣ дѣятели сцены берутъ свое вдохновеніе отъ одного источника—отъ автора.

Но, во-первыхъ, авторъ не есть незыблемая величина въ театрѣ; я позволю себѣ думать, что литература и театръ очень часто представляютъ собою двѣ величины враждебныя, и актеръ творилъ бы гораздо свободнѣе, если бы былъ и авторомъ; вѣдь крупнѣйшія классическія драматическія произведенія написаны людьми или очень близкими къ техникѣ сцены или актерами; мы знаемъ, что большинство излюбленныхъ актерами ролей написано авторами, примѣнительно къ дарованію какого нибудь изъ извѣстныхъ актеровъ; мы знаемъ также, что рѣдкое изъ произведеній сценической литературы появляется на сценѣ въ томъ освѣщеніи, въ которомъ видѣлъ его авторъ, что каждый театръ и каждый актеръ воспринимаетъ, переживаетъ и передаетъ пьесу или роль по своему, какъ, очень часто, автору и не представлялось. Мы знаемъ длинный рядъ непохожихъ другъ на друга Гамлетовъ, Фаустовъ, Маргаритъ Готье и другихъ театральныхъ героевъ.

Я знаю людей, которые искренно страдали и плакали, когда Ермолова играла Ларису въ «Безприданницѣ» Островскаго, и точно также искренно страдали и плакали, когда ту же роль играла Коммиссаржевская, хотя первая, какъ говорятъ (я не видѣлъ ее въ этой роли), утверждала замыселъ автора, а вторая его разрушала своей прекрасной игрой.

И та и другая актрисы играли эту роль въ нелѣпой обстановкѣ, не имѣющей никакого отношенія къ замыслу роли, никакого внутренняго смысла, но представимъ себѣ, что такой яркій художникъ, какъ Коммиссаржевская, была бы живописцемъ, и ее бы заставили писать декораціи для «Безприданницы», когда Ларису играетъ другой яркій художникъ—Ермолова. Ясно, что внутреннее содержаніе одной заставляло бы зрителя жить переживаніями, разрушающими переживанія, вызываемыя другой. И не только не было бы гармоніи сценическаго представленія, но оно не производило бы никакого впечатлѣнія. Дѣйствіе сценическаго представленія на зрителя было бы парализовано.

Изъ этого примѣра, мнѣ кажется, видно, что авторъ вовсе не представляетъ собою начала, объединяющаго всѣхъ художниковъ сцены на почвѣ переживаній, а если и представляетъ, то не всегда.

Объединителемъ можетъ быть актеръ, центръ сценическаго представленія, воплотитель драматическаго дѣйствія, которое представляетъ собою главный и неотъемлемый элементъ сценическаго представленія, и безъ котораго нѣтъ театра.

Но актеръ въ театрѣ не одинъ, почти нѣтъ пьесъ-монологовъ; вездѣ дѣйствуютъ нѣсколько актеровъ, которые или группируются вокругъ главнаго или нѣсколькихъ главныхъ и подчинены имъ въ своихъ переживаніяхъ, иногда же всѣ актеры въ пьесѣ равнозначащи. Во всѣхъ случаяхъ переживанія актеровъ должны быть соединены въ гармонію; объединителемъ переживаній является режиссеръ, если онъ способенъ искренно увлечь и зажечь своимъ талантомъ актера; если же внутренній замыселъ кого-либо изъ актеровъ ярче и увлекательнѣе, то камертономъ для режиссерскаго объединенія будетъ этотъ актеръ.

Такимъ методомъ объединенный режиссеромъ ансамбль, ансамбль въ смыслѣ гармоніи переживаній (я не буду здѣсь распространяться о трудности, а временами, при настоящихъ условіяхъ театра, и невозможности его достиженія), является камертономъ для всѣхъ остальныхъ художниковъ сцены—живописца и музыканта. И мнѣ кажется, что театральные декораторы и музыканты поступаютъ неправильно, когда до конца работы актеровъ,—до того времени какъ зазвучатъ и выльются въ пластическіе образы роли, пока не установится ритмъ рѣчи и движеній,—приступаютъ къ своей работѣ. Благодаря этому и не получается желанной гармоніи: гармоніи ритма рѣчи, движеній актеровъ, ритма красокъ и линій декораціи и костюмовъ и звуковъ музыки. Краски, линіи и музыкальные звуки подчеркиваютъ игру актера, они могутъ придать другой смыслъ словамъ, могутъ извратить происходящіе эпизоды на сценѣ. Необходимо помнить, что краски и звуки находятся въ тѣсной связи; есть люди, обладающіе такъ называемымъ цвѣтнымъ слухомъ; однимъ изъ такихъ былъ Римскій-Корсаковъ; извѣстные звуки казались ему окрашенными въ извѣстные, опредѣленные цвѣта; извѣстной музыкальной гаммѣ, вызывающей въ воспринимающемъ лицѣ опредѣленныя переживанія, отвѣчаетъ извѣстная красочная гамма, вызывающая подобныя имъ переживанія. Краски и линіи декораціи дѣйствуютъ на зрѣніе зрителя прежде слова. Въ тотъ мигъ, когда открылся театральный занавѣсъ, и не раздалось еще ни одного слова, краски декораціи уже вызвали въ зрителѣ извѣстное настроеніе, и все, что будетъ дальше,—не должно нарушать этого настроенія. Поэтому переживанія декоратора должны быть въ гармоніи съ переживаніями актера. Языкъ красокъ, какъ и языкъ звуковъ, это—лучшее вступленіе въ театральное представленіе, лучшій и необходимый помощникъ актерамъ, и нельзя отказываться театру отъ него, но при несоблюденіи той системы работы, о которой я только-что говорилъ, для цѣльности впечатлѣнія, хотя это впечатлѣніе и будетъ менѣе сильно и ярко, придется оставить на сценѣ актера одного на *нейтральномъ* фонѣ.

Быть можетъ, если бы живописцы были болѣе уступчивы, болѣе считались съ актеромъ и принимали болѣе близкое участіе въ постановкѣ пьесъ, въ репетиціяхъ, въ актерской работѣ, то и они могли бы служить камертономъ при созданіи общей внутренней гармоніи, они бы вели за собой весь ансамбль искусствъ. Если бы было возможно соединить въ одномъ лицѣ искусство режиссера, живописца и музыканта, конечно, не лишая каждое изъ этихъ искусствъ силы и глубины, если бы устраивались студіи, гдѣ всѣ художники сцены могли бы работать надъ пьесой до перехода на сцену, гдѣ они искали бы точки сліянія своихъ *переживаній*, то достиженіе внутренней гармоніи на сценѣ было бы дѣломъ гораздо болѣе легкимъ.

Быть можетъ, есть еще и другіе пути къ достиженію этой гармоніи; писавъ эту статью, я и не хотѣлъ подробно выяснять ихъ. Моей задачей было только указать на ея необходимость, на что до сихъ поръ, насколько мнѣ извѣстно, не указывалъ никто, тѣмъ болѣе, что въ настоящее время довольно ясно чувствуется потребность и намѣчаются пути къ еще болѣе широкой гармоніи искусствъ на сценѣ, къ сліянію въ единое сценическое искусство на одной сценѣ—искусства драматическаго, балетнаго и опернаго. На это, мнѣ кажется, указываетъ репертуаръ всѣхъ лучшихъ европейскихъ театровъ, составленный, преимущественно, изъ пьесъ, въ которыхъ искусство слова соединяется съ искусствомъ и музыкально-вокальнымъ и пластическимъ, и изъ пьесъ стариннаго репертуара. Очень возможно, даже вѣроятно, что преобладаніе этихъ пьесъ въ репертуарѣ современныхъ театровъ объясняется директорами театровъ только требованіемъ моды и бѣдностью современнаго репертуара, но мнѣ думается, что такое преобладаніе старинныхъ пьесъ мірового классическаго репертуара знаменуетъ собою, во-первыхъ, возвращеніе къ театру «актера», а во-вторыхъ, стремленіе сдѣлать сценическое представленіе праздникомъ, увести театръ отъ сѣрыхъ будней натурализма къ высокому и прекрасному, поднимающемуся надъ обыденной жизнью. Появленіе же на драматическихъ сценахъ произведеній, требующихъ отъ актера знанія не только искусства драматическаго, но и искусства оперная и балетнаго (напр., Bourgeois-Gentilhomme Мольера со всѣми интермедіями и балетами), постановки, выдающимися театральными дѣятелями, съ участіемъ драматическихъ актеровъ, пантомимъ-балетовъ («Sumurun» и «Миракль» у Рейнхардта, «Шарфъ Коломбины» въ «Домѣ Интермедіи»), введеніе драматическаго дѣйствія и логическаго развитія его въ балеты (Фокинъ, Бенуа, Дягилевъ), нашумѣвшая постановка драматическимъ режиссеромъ Рейнхардтомъ оперетки, самый фактъ открытія цѣлаго ряда театровъ миніатюръ,—я оставляю вопросъ объ ихъ художественности въ сторонѣ,—театровъ, гдѣ въ одинъ вечеръ ставится и оперетка, и балетъ, и комедія, очень часто разыгрываемые одними и тѣми же артистами, наконецъ, явленіе такого артиста, какъ Шаляпинъ, соединяющаго въ себѣ талантъ пѣвца съ талантомъ драматическаго актера,—все это указываетъ на то, что наступаетъ пора рожденія новаго актера, актера универсальнаго, одновременно и пѣвца, и танцора, и драматическаго лицедѣя, актера болѣе развитого, культурнаго, но все же подобнаго тѣмъ лицедѣямъ, кото-

рые были въ театрѣ до раздѣленія единаго театральнаго искусства на отдѣльныя отрасли. Когда явится такой актеръ, тогда будетъ и настоящій театръ,—театръ единый, театръ богатый, располагающій свободно всѣми сценическими изобразительными средствами. Въ этомъ театрѣ не будетъ фальши оперы и искусства ложнаго, и не будетъ бѣдности изобразительныхъ средствъ современной драмы. Въ этомъ театрѣ музыка придетъ на помощь поэзіи и пластикѣ, та музыка, о которой писалъ Глюкъ, говоря, что истинное ея назначеніе «служить поэзіи, усиливать выраженіе чувствъ и прелесть положеній»... «Я думаю», — говорилъ онъ, — «что музыка такъ же должна помогать поэзіи и *возвышать* ее, какъ блескъ красокъ помогаетъ рисунку, не разрушая его». Она, слитая во внутренней гармоніи съ переживаніями актера, помогаетъ зрителю воспринимать чувства актера, углубляетъ ихъ, вводитъ зрителя въ настроеніе дѣйствія. Но въ театрѣ обыденныхъ пошлостей, какъ искусству «возвышающему», ей не мѣсто,—она не можетъ «усиливать выраженіе», какъ иногда думаютъ, въ оперѣ обыденно пошлыхъ фразъ, и необыкновенно смѣшно и глупо, когда на сценѣ поютъ: «Пожалуйте къ столу» или «Пора спать», или «Подайте мнѣ карету». Я понимаю, что человѣкъ можетъ выражать свои чувства въ минуты радости и печали пѣніемъ, но не понимаю—какъ можно говорить по нотамъ, да еще выводя колоратуру, о самыхъ обыденныхъ вещахъ. Это шаржъ, шутка. Это возможно и пріятно въ оперѣ buffa, въ опереткѣ, но не въ драмѣ, хотя бы и музыкальной.

Въ новомъ, объединяющемъ всѣ искусства театрѣ сценическая музыка займетъ свое необходимое мѣсто, а музыка, «не служащая» актеру, музыка самостоятельная, займетъ свое мѣсто тамъ, гдѣ ей надо быть, на концертной эстрадѣ. Въ этомъ театрѣ придетъ на помощь драматическому актеру мимическое и пластическое искусство балета, а балетному—искусство актера драматическаго; въ этомъ театрѣ ритмъ движеній актера будетъ въ гармоніи съ ритмомъ сопровождающей ихъ музыки и съ ритмомъ рѣчи; въ этомъ театрѣ актеръ будетъ умѣть выражать свои чувства и безъ словъ, потому что, очень часто, слова на сценѣ только нарушаютъ впечатлѣніе и не нужны,—въ этомъ театрѣ, когда явится художественно-правдивая необходимость, настоящій актеръ, а не оперный хористъ-истуканъ, изучившій свои стереотипныя движенія по «долбильнику», будетъ и пѣть.

Въ этомъ театрѣ въ стройной гармоніи сольются всѣ искусства сцены, и будетъ для зрителя настоящій праздникъ. Объ этомъ театрѣ, мнѣ кажется, нужно мечтать и къ нему стремиться.

Докладъ Ѳ. Ѳ. Коммиссаржевскаго былъ прослушанъ Собраніемъ съ большимъ вниманіемъ и интересомъ. Обсуждался онъ, какъ уже было указано выше, совмѣстно съ докладомъ Ю. Э. Озаровскаго — «Художникамъ—актеръ». Въ оживленномъ обсужденіи этихъ докладовъ приняли участіе: Предсѣдатель Отдѣла *баронъ Н. В. Остенъ-Дризенъ*, товарищъ предсѣдателя Съѣзда *князь С. М. Волконскій*, *И. Г. Рыбаковъ*, *Н. П. Федорова*, *А. Н. Кремлевъ* и *М. Д. Раевская-Иванова*.

Предсѣдатель. (Бар. Н. В. Остенъ-Дризенъ). Мнѣ кажется, что вопросы, поднятые г.г. Озаровскимъ и Коммиссаржевскимъ, дѣятелями современнаго театра, настолько важны, что вызовутъ настоящую бесѣду. Вопросъ о гармоніи всѣхъ искусствъ, входящихъ въ современный театръ, является насущнымъ вопросомъ, ибо въ гармоніи этихъ искусствъ, а не въ индивидуализаціи каждаго изъ нихъ, заключается цѣль и значеніе театра.

Кн. С. М. Волконскій. Я хотѣлъ сказать, что рѣдко приходится слышать по вопросу о театрѣ такое, что до такой степени было бы дорого мнѣ, отвѣчало бы тому, что я думаю. Мы никогда не можемъ сдѣлать лучшаго комплимента книгѣ, какъ сказать: «я всегда такъ думалъ». Кто сдѣлаетъ мнѣ удовольствіе притти сегодня вечеромъ на мой докладъ, услышитъ, что я совершенно то же самое думаю и все, что выражено двумя докладчиками, чувствую и я, когда присутствую въ нынѣшнемъ театрѣ.

Самый дорогой принципъ, который былъ высказанъ, это—принципъ совокупности, совмѣщенія различныхъ искусствъ въ театральномъ искусствѣ, сознаніе того, что самостоятельный художественный центръ каждаго изъ привходящихъ еще не есть ручательство за художественность общаго произведенія искусства. Всякій, кто занимался философіей и кто не занимался философіей,—знаетъ извѣстную формулу, что цѣлое есть нѣчто большее, чѣмъ совокупность вещей. Возьмемъ чуднаго музыканта, прекраснаго декоратора, прекраснаго машиниста; соединеніе ихъ дѣятельности не будетъ ручательствомъ за прекрасный спектакль. Въ маленькомъ масштабѣ, возьмемъ великолѣпныхъ солистовъ,—сопрано, контральто, тенора и баса. Заставьте ихъ пѣть, они не дадутъ впечатлѣнія гармоніи, если они не споются. Во что сведенъ принципъ спѣванія, это—уступка, жертва солиста одному общему. Каждый художникъ, идущій на сцену, непремѣнно жертвуетъ своимъ искусствомъ въ пользу общаго. Изъ входящихъ искусствъ въ театръ до сихъ поръ наиболѣе уступчивыми оказывались живописцы-декораторы. Объ этой уступкѣ декораторовъ общему произведенію я позволю себѣ вече-

ромъ поговорить, въ видѣ иллюстраціи, показавъ удивительныя декораціи малоизвѣстнаго художника Аппіа, который вполнѣ осуществилъ принципъ отреченія художника отъ собственнаго преимущества, ради общности впечатлѣнія,—ради того, что въ театральномъ искусствѣ есть центръ, именно, человѣкъ.

Ю. Э. Озаровскій. Я вполнѣ удовлетворенъ докладомъ Ѳ. Ѳ. Коммиссаржевскаго. Въ самомъ дѣлѣ, та общность художественныхъ элементовъ, изъ которыхъ слагается драматическое искусство, спектакли театра, о чемъ говорилъ князь С. М. Волконскій, это, дѣйствительно, незыблемый идеалъ, который можетъ обезпечить грядущій расцвѣтъ театра. Говоря о будущемъ расцвѣтѣ, нужно быть очень осторожнымъ; хочется быть доказательнымъ, но быть доказательнымъ въ области будущаго трудно. Несмотря на деликатность и хрупкость этого вопроса, тѣмъ не менѣе я позволю себѣ нѣсколько намѣтить это практически. Въ качествѣ артиста-педагога я затрону вопросъ школы. Мнѣ думается, что актеры, режиссеры, художники, дѣятели всѣхъ отраслей театра должны съ большимъ вниманіемъ относиться къ школѣ, постараться, чтобы всѣ элементы, которые разрабатываются при практической дѣятельности, находили себѣ мѣсто въ практическомъ освѣщеніи въ школѣ, тогда грядущій расцвѣтъ театра, на основѣ общаго идеала, былъ бы въ значительной мѣрѣ обезпеченъ. При этомъ прежде всего приходится констатировать въ театральной школѣ, какъ драматическомъ учрежденіи, отсутствіе художественныхъ силъ, даже въ такой богатой школѣ, какой является школа дирекціи Императорскихъ театровъ, тамъ замѣчается такого рода nonsens. Ни о какомъ расцвѣтѣ вообще художественныхъ элементовъ не можетъ быть и рѣчи, если будущіе дѣятели сцены лишены воздѣйствія. Необходима мѣра живого общенія будущихъ артистовъ съ художниками, чтобы на каждомъ шагу своей скромной ученической дѣятельности, будущій дѣятель сцены, имѣлъ возможность больше пользоваться эстетическими совѣтами, которые могутъ дать тѣ живыя силы, которыя являются въ этомъ театральномъ училищѣ, гдѣ художники были бы не членами конференціи этого училища, а живой педагогической сплой.

Предсѣдатель. Ю. Э. Озаровскій и Ѳ. Ѳ. Коммиссаржевскій не присутствовали, къ сожалѣнію, на засѣданіи нашего Отдѣла, посвященномъ декораціонному искусству. Было два докладчика, г. Галкинъ и г. Ивановъ. Вопросъ, который они затронули, правда, болѣе техническаго свойства, вызвалъ цѣлый рядъ возраженій, вѣрнѣе сказать дополненій, которыя привели къ тому, что Отдѣлъ постановилъ высказать пожеланіе, чтобы въ Академіи Художествъ, гостепріимствомъ которой мы въ настоящее время пользуемся, былъ бы устроенъ декораціонный классъ и чтобы были бы установлены нѣкоторые практическіе курсы этого искусства, причемъ было высказано пожеланіе, чтобы они сосредоточивались тамъ, гдѣ болѣе они умѣстны, при Императорскихъ театрахъ. Чтобы артисты художники, подготовившись теоретически въ декораціонномъ искусствѣ, могли на практикѣ осуществить свой замыселъ. Можетъ быть если пожеланіе нашего Отдѣла или Съѣзда было бы услышано и осуществилось, можетъ быть, тогда создалось бы то, о чемъ мечтаетъ Юрій Эрастовичъ, чтобы артисты-художники являлись въ театръ подготовленными декораторами, потому что теперь, въ сущности, въ театръ призваны служить декораціонному искусству не декораторы по происхожденію. Теперь какъ разъ наступаетъ время, когда къ театру призываются такіе художники, которые не прошли профессіональнаго образованія декоратора, являются въ театръ отъ чистаго искусства, будучи живописцами. Думаю, что вопросъ о роли художника декоратора имѣетъ громадное значеніе. Недавно въ печати и въ обществѣ было много разговора о двухъ выдающихся постановкахъ нынѣшняго сезона, о постановкѣ въ Маріинскомъ театрѣ «Орфея» и въ Московскомъ Художественномъ «Гамлета». Тамъ и тутъ—я привожу общественное мнѣніе, такъ какъ мнѣ ни той ни другой постановки не пришлось видѣть, — осуждаютъ какъ разъ преимущество декорацій, преимущество постановки надъ произведеніемъ. Насколько я понялъ изъ доклада Ѳ. Ѳ. Коммиссаржевскаго, объединяющимъ центромъ всей постановки долженъ быть авторъ.

Ѳ. Ѳ. Коммиссаржевскій. Нѣтъ актеръ, я признаю что автора можетъ не быть.

Ю. Э. Озаровскій. Авторъ предполагаетъ актера, а актеръ не всегда предполагаетъ автора.

Предсѣдатель. Объ этихъ двухъ постановкахъ говорятъ, что за Мейерхольдомъ и Фокинымъ не было видно Глюка и за Станиславскимъ и Крегомъ не видно было Шекспира; той гармоніи о которой говорилось здѣсь, которая является центромъ пожеланій двухъ докладчиковъ, этой гармоніи не существовало. Этотъ вопросъ является самымъ кардинальнымъ, желательно было бы, чтобы въ продолженіе этого Съѣзда было бы выработано опредѣленное пожеланіе и поставлены вѣхи тому, что нужно дѣлать для того, чтобы достичь гармоніи. Судя по дѣятельности нашего Стариннаго театра,—у насъ художники играютъ одну изъ большихъ ролей — артисты охотно идутъ навстрѣчу художникамъ. Я помню, съ какимъ интересомъ артисты слушали сообщенія, сдѣланныя Рерихомъ. Объясняя свои

эскизы, онъ указывалъ на тѣ или другія основанія, положенныя въ извѣстныя художественныя концепціи; также бережно и внимательно артисты относились къ гриму, имѣя подъ руками рисунки художниковъ, и къ костюму. Артисты охотно идутъ навстрѣчу художникамъ; скорѣе артисты безъ церемоніи относятся, я прошу извиненія передъ представителями искусства, къ автору, — съ этимъ приходится считаться. Во многихъ случаяхъ режиссеры съ этимъ борятся, указываютъ артистамъ, что пьеса написана такимъ-то, а не самимъ актеромъ, и что онъ не можетъ безцеремонно обращаться съ текстомъ; но къ художникамъ артисты очень внимательны, это мнѣ личный опытъ показалъ.

И. Г. Рыбаковъ. Насколько хорошо поставлено преподаваніе рисованія въ театральной школѣ?

Предсѣдатель. Кажется курса рисованія тамъ нѣтъ.

Ю. Э. Озаровскій. Есть, но ему удѣляется чрезвычайно мало времени. Объ этомъ приходится только пожалѣть. Элементъ рисунковъ даютъ только по преподаванію гримированія. Слѣдовательно, рисунки, какъ элементъ грима. Мнѣ очень пріятно слышать, что этотъ вопросъ поднятъ; дѣйствительно, это вопросъ кардинальной важности и объ отсутствіи художественныхъ живыхъ силъ въ театральномъ училищѣ приходится пожалѣть. Будущіе дѣятели сцены не являются въ этомъ смыслѣ подготовленными.

Предсѣдатель. Какъ вы себѣ рисуете такое участіе художниковъ, въ чемъ оно можетъ проявиться, кромѣ грима?

Ю. Э. Озаровскій. Ежечастное общеніе будущихъ актеровъ съ художественной пластикой. Чтобы будущій дѣятель сцены, въ теченіе 3-хъ лѣтняго курса школы, назамѣтно для себя, воспитывалъ свой глазъ. Я стою за то, чтобы всѣ, и способные и неспособные, обучались рисованію. Нельзя, конечно, мечтать о какихъ либо успѣхахъ, но техническая постановка этого дѣла желательна. Я, по своему среднему образованію, реалистъ, и я знаю по опыту товарищей, что у хорошаго учителя рисованія часто классъ дѣлалъ успѣхи. Если позаботятся Съѣздъ и Министерство Народнаго Просвѣщенія, то за 3 года можно будущаго актера обучить технической постановкѣ, чтобы онъ въ состояніи былъ набросать свой гримъ, костюмъ, мизансцену. Но это одна сторона; гораздо большее значеніе составляетъ постоянное общеніе съ серьезными эстетическими формами. Мнѣ представляется роль художника, не какъ члена конференціи, а онъ долженъ являться въ школѣ серьезнымъ сотрудникомъ спектаклей, чтобы не только разборъ спектаклей происходилъ при дѣятельномъ участіи художниковъ, но чтобы срепетовки происходили, по возможности, при содѣйствіи художниковъ. Тутъ могло бы быть то общеніе между художниками и артистами, о которомъ мы съ Ѳ. Ѳ. Коммиссаржевскимъ мечтаемъ. Вы, Николай Васильевичъ, обратились съ предложеніемъ высказаться въ конкретномъ направленіи; какія мѣры, я въ своемъ докладѣ эти мѣры указалъ, и почти то же въ докладѣ Ѳеодора Ѳеодоровича — самое сознаніе артистами, живописцами необходимости гармоническаго общенія всѣхъ элементовъ театра и уже при господствѣ этого идеала мы приближаемся къ идеалу, будемъ благоразумны въ своихъ дѣйствіяхъ, будемъ терпѣливы въ своихъ дѣйствіяхъ, вдумчивы, осторожны, деликатны. При этомъ, мнѣ думается, несогласій, различныхъ раздоровъ, которые происходили на этой почвѣ, не будетъ. Я всегда говорилъ: обладаніе вѣрнымъ идеаломъ есть полъ дѣла. Мы поддерживаемъ конкретныя мѣры. Вторымъ назову изданіе этого руководства. Я думаю, слушатели не удивляются, что я больше всего напираю на школу. Гдѣ пожеланія о будущемъ возможно удовлетворить, какъ не въ школѣ? Изданіе руководства, участіе художниковъ, какъ полновластныхъ педагогическихъ силъ въ училищѣ, затѣмъ организація декоративныхъ мастерскихъ въ Академіи. Далѣе, будучи ободренъ сочувствіемъ слушателей къ докладу, я позволю себѣ высказать мысли о театральномъ отдѣлѣ при Академіи Художествъ, именно театральной школѣ, принимая во вниманіе и мысль о недостаточности живописцевъ. Цѣлый рядъ усилій, цѣлый рядъ системъ художественныхъ, которыя находятъ себѣ мѣсто въ Академіи Художествъ, съ помощью которыхъ осуществима такая эстетическая оболочка спектаклей. Это одна изъ радикальныхъ мѣръ.

Итакъ, участіе художниковъ въ училищѣ, эстетическое пособіе подобно художественному пособію, которымъ мы располагаемъ, и организація декораціонныхъ мастерскихъ въ цѣлое театральное отдѣленіе. Вотъ эти три мѣры.

Предсѣдатель. Конечно, вы говорите о будущемъ, но и въ настоящемъ это цѣнно. Въ сущности театръ переживаетъ эволюцію въ своемъ развитіи, какъ кн. С. М. Волконскій указалъ, онъ обѣщалъ иллюстрировать сегодня вечеромъ художника Аппіа, который какъ разъ цѣненъ тѣмъ, что совмѣщаетъ талантливость съ уступчивостью. Эта уступчивость не происходитъ отъ извѣстной значительности художника, что театръ идетъ къ художнику, а не художникъ идетъ въ театръ. Возьмемъ въ доказательство моего положенія иллюстрацію. Я укажу на организацію, скажемъ, Московскаго Художественнаго театра, онъ, при созданіи своемъ, опредѣленно пренебрегъ существующими въ ту эпоху художниками,

которые могли бы сразу дать цѣлый рядъ эскизовъ, декорацій и т. д. Онъ обратился къ мало извѣстному художнику Симову, который и явился главнымъ поставщикомъ декорацій. Только въ расцвѣтѣ, на зенитѣ своей славы, онъ пошелъ къ художникамъ съ большимъ именемъ. Мнѣ кажется, вся эта уступчивость часто лежитъ въ самой организаціи театра, чтобы театръ, организуясь, шелъ бы къ наиболѣе доступнымъ величинамъ. Я говорю о настоящемъ. Дѣло заключается въ томъ, что разъ молодой театръ, молодое учрежденіе, обращается къ знаменитымъ художникамъ, какъ, напр., молодой журналъ къ знаменитымъ сотрудникамъ, онъ всегда въ правѣ расчитывать, что знаменитый художникъ, въ первомъ случаѣ, и знаменитый сотрудникъ во второмъ, дастъ то, что пожелаетъ дать самъ, а не то, что нужно театру.

Ѳ. Ѳ. Коммиссаржевскій. Я говорилъ, что въ театрѣ каждый изъ участвующихъ—художникъ; необходимо желать, чтобы каждый былъ бы наиболѣе яркимъ, наиболѣе талантливымъ. Слѣдовательно, надо искать наиболѣе знаменитыхъ артистовъ, художниковъ и музыкантовъ. Я говорилъ, что эти художники, артисты, музыканты должны быть объединены внутреннимъ переживаніемъ, внутреннимъ творчествомъ, чтобы составляли одну собирательную единицу.

Предсѣдатель. Кто же является объединяющей единицей?

Ѳ. Ѳ. Коммиссаржевскій. Я остаюсь при томъ же, что и раньше говорилъ: объединяющимъ является артистъ. Скажемъ, артистъ читаетъ пьесу, если нѣтъ пьесы, импровизируетъ, затѣмъ эту пьесу играетъ, художникъ вдохновляется этой игрой и на этомъ основаніи создаетъ свое.

Предсѣдатель. Многіе актеры не являются центромъ. Если актера сдѣлать распорядителемъ центра, той гармоніи, о которой вы мечтаете, то можетъ получиться большое недоразумѣніе. Актеръ является больше исполнителемъ общаго замысла, режиссеръ является хозяиномъ.

Ѳ. Ѳ. Коммиссаржевскій. Я въ своемъ докладѣ раздѣляю.

Предсѣдатель. Противъ режиссеровъ сейчасъ идетъ травля, говорятъ, что режиссеръ заѣлъ театръ. Режиссеръ всегда существовалъ, но онъ выдвинулся можетъ быть потому, что былъ большой индивидуальностью.

Ѳ. Ѳ. Коммиссаржевскій. Режиссеръ является на сценѣ первымъ, но нѣтъ одного актера, а есть группа, режиссеръ—непосредственный объединитель группы; на основаніи этого, группа, дѣйствующая на сценѣ, уже даетъ всѣ остальныя искусства.

Предсѣдатель. Но режиссеръ осуществляетъ замыселъ автора, центромъ является авторъ.

Ѳ. Ѳ. Коммиссаржевскій. Я самъ режиссеръ, мнѣ приходилось работать съ разными актерами, приходилось работать и съ моей покойной сестрой. Я приходилъ въ театръ съ готовымъ замысломъ. Когда моя сестра начинала репетировать, то услышавъ ея первую ноту, увидавъ первое ея движеніе, мой замыселъ разбивался отъ начала до конца. Такъ какъ я свою сестру считалъ наиболѣе талантливой, она увлекала меня, а не я ее. Мой замыселъ отошелъ въ сторону, я пошелъ за ней.

Предсѣдатель. Другими словами, ваша сестра стала режиссеромъ.

Кн. С. М. Волконскій. Тутъ смѣшеніе понятій объединяющихъ: административное и духовное. Духовнымъ объединителемъ можетъ быть и актеръ, можетъ быть живописецъ, лучше понявшій пьесу, болѣе талантливый, который увлечетъ за собою всѣхъ остальныхъ, какъ, напр., покойная Вѣра Ѳедоровна.

Ѳ. Ѳ. Коммиссаржевскій. Необходимое условіе — увлеченіе.

Ю. Э. Озаровскій. Здѣсь смѣшеніе понятій и недоразумѣніе. Что произошло? Вы на моментъ уступили режиссерское мѣсто или, иначе сказать, на моментъ отказались отъ своей идеи и позаимствовали ее отъ другого. Въ данный моментъ вдохновитель актеръ, но въ уступкѣ актеру вы показали себя режиссеромъ больше, чѣмъ были.

Предсѣдатель. Какъ примѣръ режиссерства очень яркій примѣръ даетъ Шаляпинъ. Режиссеръ Шаляпинъ больше всего чувствуется въ Хованщинѣ, въ Досифеѣ и менѣе всего прочувствованы остальныя партіи. Получается великолѣпный Досифей и крайне посредственные всѣ остальные. Я лично за Досифеемъ ничего другого не видалъ, ни Мусоргскаго, ни остальныхъ лицъ; они всѣ исчезали за однимъ Досифеемъ, потому что самъ Шаляпинъ былъ ярче другихъ. Несомнѣнно, режиссерскій замыселъ потонулъ въ индивидуальности одного. Я видѣлъ великолѣпные отдѣльные моменты и не видѣлъ той Хованщины, которая мнѣ лично представлялась, при изученіи Мусоргскаго и его произведенія.

Н. П. Федорова. Желательно, чтобы, когда ставятся спектакли въ театральной школѣ, то на эти спектакли привлекались бы, насколько возможно, художественныя силы, чтобы они присутствовали на этихъ спектакляхъ. Создать такую атмосферу очень важно для театра. Я лично была тамъ и наблюдала публику, которая допускается на ученическіе спектакли, это публика, которая съ искусствомъ,

въ большинствѣ случаевъ, ничего общаго не имѣетъ; это тетушки, мамаши и папаши, которые приносятъ развитію молодого артиста абсолютный вредъ, обсуждая чисто съ родительской, домашней точки зрѣнія. Эта атмосфера вредна. Я думаю, нужно присутствіе артистовъ самыхъ разнообразныхъ художниковъ, людей театра. Нужно измѣнить эту атмосферу. Кромѣ того, я считаю важнымъ, чтобы послѣ ученическихъ спектаклей на обсужденія были допущены интересующіяся лица, спеціалисты, художники, вообще тѣ, которые могли бы внести свое критическое отношеніе. Я не знаю, можетъ быть невѣрно толкованіе ученицъ, что онѣ оставаться послѣ спектакля не могутъ. Я лично считаю очень важнымъ, чтобы послѣ ученическаго спектакля рядъ лицъ интересующихся оставался бы и присутствовалъ при тѣхъ замѣчаніяхъ, которыя дѣлаются руководителями, въ данномъ случаѣ преподавателями, здѣсь цѣлый рядъ спеціалистовъ можетъ внести цѣнныя замѣчанія. Измѣнится самая атмосфера обученія, будущіе артисты будутъ считаться съ художниками и прислушиваться къ нимъ. Молодые артисты могутъ ошибаться въ томъ впечатлѣніи, которое они производятъ на зрителя. Всегда найдутся лица, которыя охотно внесутъ общія и техническія замѣчанія. Обществу очень трудно узнать, что тамъ происходитъ. До широкой публики доходятъ случайныя свѣдѣнія о современной постановкѣ преподаванія и о той атмосферѣ, въ которой растутъ и крѣпнутъ будущіе артисты.

И. Г. Рыбаковъ. Желательно, чтобы въ школѣ преподаваніе рисованія примѣнялось къ театральному требованію; чтобы ученики посѣщали тѣ мастерскія, которыя учреждаются при Академіи.

Предсѣдатель. То есть посѣщали театральный отдѣлъ при Академіи. Въ этомъ сходятся всѣ пожеланія, чтобы были художники спеціалисты и другихъ ремеслъ, на которыя есть требованіе для театра. Въ концѣ концовъ они часто комплектуются изъ любительскихъ силъ. Возьмите парикмахеровъ гримеровъ, это хорошіе любители; сначала они учатся мальчиками въ парикмахерскихъ, затѣмъ дѣлаются мастерами.

Ю. Э. Озаровскій. Необходимо позаботиться объ учрежденіи такихъ художественно ремесленныхъ театральныхъ школъ, объ учрежденіи отдѣла, какъ одной изъ прикладныхъ школъ. Это внесло бы большое оживленіе, освѣженіе.

Предсѣдатель. На западѣ существуетъ нѣчто подобное, но я совершенно не знаю, существуютъ ли такія практическія школы или нѣтъ.

Ю. Э. Озаровскій. Я думаю нѣтъ, все педагогическое образованіе стоитъ на Западѣ слабѣе, чѣмъ у насъ.

Предсѣдатель. Здѣсь былъ Н. А. Поповъ, который принималъ оживленное участіе въ преніяхъ на первомъ засѣданіи Отдѣла по декораціонному искусству и высказывалъ, что въ этомъ смыслѣ Россія стоитъ впереди. Большинство западныхъ театровъ пользуется штампами, которые обслуживаютъ цѣлый районъ и пользуются декораціями готовыми. У насъ въ этомъ смыслѣ дѣло поставлено шире. Здѣсь раздавались пожеланія облагородить провинціальные театры въ художественномъ смыслѣ, но это вопросъ чисто экономическій.

А. Н. Кремлевъ. Изъ европейскихъ театровъ я знаю одинъ, въ которомъ обстановка доведена была до извѣстной степени совершенства, это — труппа Мейнингенцевъ, теперь она распалась, но въ періодъ ея могущества были спеціальныя мастерскія. Изъ другихъ европейскихъ театровъ я не знаю ни одного. Въ лондонскихъ и американскихъ театрахъ, которыя я лично видѣлъ, могу засвидѣтельствовать, мастерскія существуютъ и русское искусство не впереди стоитъ, а напротивъ, позади. Въ любомъ американскомъ театрѣ существуютъ собственныя мастерскія.

Ѳ. Ѳ. Коммиссаржевскій. Я былъ въ Америкѣ, тамъ искусство стоитъ очень низко.

А. Н. Кремлевъ. Я говорю о тѣхъ годахъ, когда я былъ тамъ и видѣлъ лучшія постановки.

Послѣ краткихъ преній по вопросу о формулировкѣ резолюціи, она была принята въ слѣдующей редакціи.

Въ цѣляхъ поднятія театра необходимы слѣдующія мѣропріятія:

1. *Реорганизація современныхъ драматическихъ и вообще театральныхъ школъ и училищъ на началахъ общности всѣхъ, въ томъ числѣ и живописно пластическихъ и музыкальныхъ элементовъ театра.*

2. *Реорганизація современныхъ классовъ и мастерскихъ декоративной живописи на началахъ общенія пластическаго искусства съ театровъ: театральныя отдѣленія при училищахъ живописи и устройство при нихъ экспериментальныхъ сценъ.*

3. *Учрежденіе художественныхъ школъ театральныхъ ремеслъ.*

4. *Изданіе учебнаго пособія по эстетическимъ зрительнымъ формамъ для нуждъ театра.*

ОБЩЕСТВЕННОЕ ЗНАЧЕНІЕ СЦЕНИЧЕСКАГО ИСКУССТВА.

А. Н. КРЕМЛЕВЪ.

(Засѣданіе 2 января 1912 г.).

Въ своемъ докладѣ—«Искусство въ театрѣ и театральное искусство»—я уже высказалъ свой взглядъ на существо искусства сценическаго, а въ докладѣ—«Значеніе идеала въ искусствѣ», читанномъ въ I Отдѣлѣ Съѣзда, высказалъ свой взглядъ на искусство вообще. Я не буду, конечно, повторяться, но, такъ какъ для выясненія общественнаго значенія искусства, необходимо условиться, что именно я разумѣю подъ именемъ сценическаго искусства, разумѣется, я не могу уклониться отъ такого опредѣленія.

Искусствомъ, въ философскомъ значеніи этого слова, я называю изображеніе истины, подобно тому, какъ наука есть отысканіе истины. Для иллюстраціи этого положенія, я приведу примѣръ крайне интересный самъ по себѣ. Въ недавнее, сравнительно, время наука признала много вѣковъ тому назадъ впервые высказанный законъ, въ силу котораго матерія, т. е. какое бы то ни было физическое тѣло, существующее въ природѣ, не уничтожается, но только измѣняется, переходя изъ одной формы въ другую. Къ установленію этого закона наука пришла путемъ цѣлаго ряда опытовъ, наблюденій, выводовъ, которые она строго провѣряла и систематизировала. Такимъ образомъ было объяснено, что если, напримѣръ, сгораетъ кусокъ дерева, то это ни въ какомъ случаѣ не значитъ, что та матерія, то вещество, изъ котораго состоялъ этотъ кусокъ, уничтожилось—напротивъ, оно приняло только другую форму: часть его измѣнилась въ уголь, часть превратилась въ пепелъ, часть перешла въ газообразное тѣло—углеродъ, сдѣлалась незамѣтной и разсѣялась въ окружающей атмосферѣ. Такого рода законъ, первая мысль о которомъ была высказана около 2.000 лѣтъ тому назадъ Лукреціемъ Каромъ въ его поэмѣ—«De natura rerum», утвержденъ и признанъ наукою только послѣ тщательной провѣрки. Но взгляните, какъ поступило искусство. Въ то время, когда наука не совсѣмъ еще освободилась отъ схоластическихъ цѣпей и гнета, Шекспиръ въ 1602 году пишетъ трагедію «Гамлетъ». Рисуя намъ образъ человѣка, много чувствующаго и много думающаго, онъ показываетъ намъ его, между прочимъ, въ слѣдующей обстановкѣ: ночью, при свѣтѣ звѣздъ, на кладбищѣ онъ бродитъ со своимъ другомъ Горація, встрѣчаетъ тамъ поющаго пѣсни могильщика, который копаетъ могилу и выбрасываетъ на поверхность земли попадающіеся черепа—и по поводу одного изъ этихъ череповъ между участвующими въ сценѣ лицами происходитъ слѣдующій разговоръ (привожу отрывокъ въ моемъ переводѣ):

Гамлетъ. Какъ ты думаешь, Александръ былъ въ землѣ въ такомъ же видѣ?

Горація. Совершенно въ такомъ.

Гамлетъ. И отъ него такъ же пахло? Фу!

Горація. Совершенно такъ же, принцъ.

Гамлетъ. До какого пошлаго употребленія мы можемъ дойти, Горація. Почему не могло бы воображеніе прослѣдить за благороднымъ прахомъ Александра до тѣхъ поръ, пока увидитъ, какъ этотъ прахъ служитъ замазкой для какой нибудь щели въ бочкѣ?

Горація. Такъ размышлять, значило бы размышлять слишкомъ исключительно.

Гамлетъ. Нѣтъ, право—ни на іоту! Это значило бы наблюдать съ достаточной скромностью и руководствоваться вѣроятностью. Напримѣръ такъ: Александръ умеръ, Александръ похороненъ, Александръ превратился въ прахъ; прахъ—земля; изъ земли мы дѣлаемъ жесткую глину—и почему бы изъ той же глины, въ которую обратился прахъ, не сдѣлать замазки для пивного боченка?

Могучій Цезарь мертвъ и глиной сталъ,
Замазкой дыръ, держащей вѣтръ снаружи;
Не дивно ль? Прахъ, что въ страхѣ міръ держалъ,—
Затычка стѣнъ отъ рѣзкой зимней стужи!

На этомъ примѣрѣ видна рѣзкая разница между открытіями въ наукѣ и искусствѣ. Въ наукѣ законъ, т. е. та или другая истина высказывается ясно, категорически, точно—въ искусствѣ истина

изображается и изображается въ связи со всѣми окружающими явленіями и обстановкой. Въ приведенномъ примѣрѣ Гамлетъ не только не говоритъ ничего объ открываемомъ имъ законѣ неуничтожаемости матеріи, но, повидимому, и не интересуется имъ: его занимаетъ не то, что прахъ Александра не уничтожился, а перешелъ въ замазку, но то, какая поразительная перемѣна совершилась! И въ то время, какъ Гамлета занимаетъ эта послѣдняя мысль, Шекспиръ ведетъ насъ къ открытію, только въ недавнее, сравнительно, время принятому наукой. Здѣсь оправдались слова Прудона: «Искусство не дожидается развитія науки; оно предупреждаетъ ее въ своемъ расцвѣтаніи, опережаетъ науку въ исходѣ, даетъ предчувствовать ее въ своихъ вдохновеніяхъ». Дѣйствительно, высказывать въ 1602 году мысль, которую высказалъ Шекспиръ устами Гамлета,—значило опередить науку въ исходѣ, предупредить ее въ расцвѣтаніи и дать предчувствовать ее въ художественномъ вдохновеніи.

Предлагаемымъ мною опредѣленіемъ искусства, какъ изображенія истины, и науки, какъ отысканія ея, совершенно ясно указывается и то, какими именно способностями человѣческаго духа созданы и воспринимаются наука и искусство: если наука есть отысканіе истины, то этимъ ясно сказано, что наука существуетъ, благодаря дѣятельности разума, ибо отыскивать законы природы, изслѣдовать ихъ, разъяснять, истолковывать, приводить въ систему можетъ только разумъ; а если искусство есть изображеніе истины, то ясно, что оно создано способностью чувства: воспринимать изображеніе чего либо, ощущать впечатлѣніе отъ нихъ можетъ только чувство.

Что чувство играетъ спеціальную роль въ воспринятіи созданій искусства и вообще въ искусствѣ, сравнительно съ наукой, мы можемъ видѣть уже и изъ приведеннаго примѣра. Если ученый указываетъ намъ на открытый имъ законъ неуничтожаемости матеріи, подтверждая этотъ законъ фактами и опытами, мы воспринимаемъ его не иначе, какъ разумомъ. Законъ самъ по себѣ, безъ отношенія его къ остальнымъ явленіямъ, лицамъ, послѣдствіямъ, не возбуждаетъ въ насъ никакого особаго чувства, и какъ бы ни была оживлена наша мысль, чувство наше остается незатронутымъ. Напротивъ, въ искусствѣ поэтъ изображаетъ, а не описываетъ этотъ же самый законъ, изображаетъ не изолированно, но въ связи со всей обстановкой, при которой онъ могъ быть открытъ, и въ связи съ ощущеніями тѣхъ лицъ, на которыхъ фактъ его существованія производитъ извѣстное впечатлѣніе. Не доходя еще до научнаго пониманія закона, какъ его изображаетъ поэтъ, мы только ощущаемъ его, чувствуемъ, и онъ производитъ на насъ впечатлѣніе не научной теоріи, дѣйствующей на разумъ, но впечатлѣніе факта, ощущаемаго непосредственнымъ чувствомъ. Вмѣстѣ съ тѣмъ мы, какъ Гамлетъ, поражаемся также и тѣмъ, что въ природѣ можетъ совершаться такая рѣзкая перемѣна, что властитель міра могъ обратиться въ прахъ и замазывать собою пивную бочку. Ничего подобнаго мы не испытали бы, если бы читали научную теорію этого закона.

Обращаясь спеціально къ сценическому искусству, я опредѣляю его такъ: сценическое искусство есть изображеніе истины въ художественномъ воспроизведеніи процесса человѣческой жизни во всѣхъ періодахъ ея исторіи.

Установивъ, такимъ образомъ, отправную точку зрѣнія на то, что называется искусствомъ вообще и сценическимъ искусствомъ въ частности, мы можемъ уже безъ боязни какихъ либо недоразумѣній выяснить и общественное значеніе сценическаго искусства. При этомъ считаю нужнымъ замѣтить, что я признаю существованіе только одного сценическаго искусства, какъ признаю существованіе одной только музыки, одной живописи, одной скульптуры, одной архитектуры и одной поэзіи. Какъ я указывалъ уже въ Общемъ Собраніи Съѣзда 28 декабря, по поводу доклада С. М. Волконскаго, я не считаю правильнымъ различать сценическое искусство драмы, сценическое искусство оперы и т. п., какъ это дѣлалъ докладчикъ въ своемъ рефератѣ, названномъ «О ритмѣ въ сценическихъ искусствахъ». Сценическое искусство одно, но конечно оно можетъ примѣняться и къ драмѣ, и къ оперѣ, проявляться и въ драмѣ, и въ оперѣ, какъ музыка примѣняется и проявляется и въ исполненіи пьесы на скрипкѣ, и въ исполненіи бетховенской симфоніи оркестромъ, и въ пѣніи артиста, и въ композиціи цѣлой оперы; какъ поэзія примѣняется и проявляется и въ созданіи пѣсни, и въ созданіи поэмы, и въ написаніи цѣлой драмы, и т. д. Само собою разумѣется, что съ точки зрѣнія предлагаемаго опредѣленія искусства, вообще, и сценическаго искусства, въ частности, не можетъ быть признано искусствомъ какое бы то ни было творческое произведеніе, въ которомъ нѣтъ никакого изображенія истины, т. е., иначе говоря, нѣтъ никакого идеала, ибо идеалъ въ искусствѣ, какъ я уже указывалъ въ своемъ докладѣ, читанномъ въ I Отдѣлѣ Съѣзда 29 декабря, есть ничто иное, какъ стремленіе художника къ достиженію такого типическаго совершенства изображенія истины, какое только возможно человѣку.

Съ этой точки зрѣнія, конечно, нельзя и говорить, напримѣръ, о какомъ нибудь балетѣ, какъ о проявленіи сценическаго искусства,—и хорошо сдѣлалъ С. М. Волконскій, очертивъ отрицательныя

свойства балета въ своемъ упомянутомъ уже докладѣ и заявивъ, что «не можетъ жить такое искусство», такъ какъ балетъ представляетъ собою «живую механику, но не живую пластику». Къ сожалѣнію, С. М. Волконскій отнесся къ балету только съ точки зрѣнія своей теоріи ритма, но не съ точки зрѣнія научной. Между тѣмъ пора бы уже ко всѣмъ явленіямъ или извращеніямъ искусства прилагать вообще научный масштабъ—и если такой масштабъ приложить къ балету, то его отрицательное значеніе въ современномъ искусствѣ представится еще болѣе яркимъ. Такъ, напримѣръ, извѣстный антропологъ Тэйлоръ, указывая, что нашъ «современный танецъ не болѣе, какъ рудиментъ, изуродованный съ эстетической и общественной стороны»,—«органъ, вслѣдствіе перемѣны условій жизни, лишившійся употребленія и потому подвергшійся обратной метаморфозѣ», обращаетъ вниманіе на слѣдующее: «Единственная соціальная роль, оставшаяся у современнаго танца, состоитъ въ облегченіи встрѣчи между двумя полами, но даже и въ этомъ отношеніи значеніе танца стало весьма спорнымъ. Первобытный танецъ былъ однимъ изъ средствъ полового подбора и служилъ къ улучшенію расы, такъ какъ энергичный и умѣлый охотникъ обыкновенно былъ вмѣстѣ съ тѣмъ и наиболѣе неутомимымъ и ловкимъ танцоромъ. Но на нашей культурной ступени важна не столько физическая, сколько духовная ловкость; и именно герои и героини нашихъ баловъ играютъ въ жизни часто весьма жалкую роль. Наконецъ, современный балетъ со своими—говоря мягко—противно и неестественно вывернутыми и выломанными позами антрша—самое большее—удовлетворяетъ лишь пошлой жаждѣ глазѣть».

Сценическое искусство, столь неразрывно связанное съ высшимъ проявленіемъ искусства поэзіи—съ драмой и синтезирующее въ себѣ остальныя искусства, какъ я указывалъ въ своемъ докладѣ СъѢзду по VII ОтдѢлу 31 минувшаго декабря, съ самыхъ первыхъ дней своего существованія было признаваемо институтомъ общественнымъ, и представленія пьесъ всегда составляли народный праздникъ, торжество, національное событіе. Это вполнѣ понятно, если мы примемъ во вниманіе, что по самому существу своему сценическое искусство наиболѣе изъ всѣхъ искусствъ общественно, такъ какъ наиболѣе всѣмъ доступно и наиболѣе всѣхъ сближаетъ изображеніемъ того, что для всѣхъ наиболѣе дорого и близко—изображеніемъ человѣка. НѢтъ ничего удивительнаго, если даже нашъ формальный законъ признаетъ театръ учрежденіемъ общественнымъ: изъ статей 2 и 4 городового положенія вообще, а также изъ 3 и 5 пунктовъ 2 статьи положенія объ общественномъ управленіи Петербурга видно, что законъ возлагаетъ на городское управленіе попеченіе объ общественныхъ театрахъ и признаетъ театръ учрежденіемъ общественнымъ именно потому, что придаетъ сценическому искусству образовательное и нравственное значеніе. Именно это образовательное и нравственное значеніе и дѣлаетъ сценическое искусство наиболѣе общественнымъ институтомъ.

Какъ ни расшатывали взглядъ на театръ различные сценическіе престидижитаторы и увеселители, но въ понятіи лучшей части общества театръ все таки остался высокой школой искусства—и если народныя чтенія, организованныя 40 лѣтъ тому назадъ (28 декабря 1871 г.) «въ интересѣ рабочихъ классовъ столицы», какъ было тогда сказано, открываютъ массѣ народа цѣлый рядъ неизвѣстныхъ ему до тѣхъ поръ сторонъ природы и жизни, то театръ, удовлетворяющій научно-эстетическимъ требованіямъ, можетъ принести не только не меньше, но еще больше пользы для народнаго просвѣщенія. Сила непосредственно созерцаемой въ изображеніи великаго артиста жизни неотразима. Опытъ показалъ, что даже далеко не геніальная, а просто умная и сознательная сценическая игра производитъ на народъ неизгладимое впечатлѣніе и вызываетъ въ немъ все напряженіе, заглушаемыхъ невѣжествомъ и гнетомъ, природныхъ умственныхъ, нравственныхъ и художественныхъ силъ. Правда, образованіе путемъ искусства, художественное образованіе не привито еще ни въ одномъ классѣ русскаго общества, и никакой системы въ этомъ отношеніи нѢтъ—все предоставлено случайности. Но этотъ недостатокъ въ настоящее время сильно сознается—и, разумѣется, къ каждому новому дѣлу слѣдуетъ подходить, избѣгая прежнихъ ошибокъ и недостатковъ, а народное просвѣщеніе, несмотря на то, что первая народная школа была заведена въ Россіи девять вѣковъ тому назадъ, въ НовгородѢ въ 1031 г. Ярославомъ I, является у насъ все еще дѣломъ новымъ. Надо этимъ пользоваться и ставить дѣло сразу на правильную и плодотворную почву. А именно дѣло будетъ поставлено правильно, если каждый театръ будетъ обладать всѣми качествами просвѣтительнаго театра и находиться въ общественномъ завѣдываніи.

Въ Общемъ Собраніи СъѢзда 31 декабря я уже имѣлъ случай доказывать, что лучшимъ средствомъ художественнаго воспитанія народа долженъ быть признанъ драматическій театръ, такъ какъ въ немъ соединены, какъ въ синтезѣ, всѣ искусства, и онъ по самому существу является наиболѣе популярнымъ учрежденіемъ для широкихъ народныхъ массъ, причемъ такой театръ конечно долженъ быть дѣйствительно художественнымъ, т. е. ставить на своей сценѣ произведенія художественно-цѣнныя, строго-литературныя и безусловно вѣрныя художественной и научной правдѣ, а все, что противо-

рѣчитъ этимъ качествамъ, должно быть безпощадно изгнано со сцены художественной школы народа. Это положеніе мое, какъ и остальныя три положенія доклада «Принципы художественнаго воспитанія народа», было единогласно принято Общимъ Собраніемъ Съѣзда, и такимъ образомъ Съѣздъ уже высказался по этому вопросу совершенно ясно.

Поэтъ общественнаго значенія театра, Шиллеръ, говоритъ, что судъ театра начинается тамъ, гдѣ оканчивается сила закона; что тысячи пороковъ, ненаказываемыхъ закономъ, наказываются въ театрѣ, а тысячи добродѣтелей, о которыхъ міръ молчитъ, въ театрѣ прославляются во имя мудрости и религіи; что если часть общества возмущается глупостью столь же сильно, какъ преступленіемъ и порокомъ, то единственная тайна—предохранить человѣка отъ порчи—это защитить его сердце отъ слабостей, а это можетъ сдѣлать больше всего театръ; что театръ болѣе всякаго другого общественнаго учрежденія служитъ училищемъ практической жизни, вѣрнымъ ключомъ къ тайникамъ души человѣческой; что онъ учитъ насъ страдать чужими страданіями, платя за мгновенную скорбь сладчайшими слезами; что только въ театрѣ сильные земли слышатъ то, чего они никогда не могли бы услышать—истину, узнаютъ и видятъ то, чего они никогда не могли бы видѣть и узнать—человѣка; что театръ есть общественный каналъ, который, принимая лучи свѣта отъ лучшей мыслящей части народа, проливаетъ ихъ благородный блескъ въ нѣдра всего государства; правильныя понятія, ясныя идеи, чистыя чувства текутъ отсюда по всѣмъ жиламъ народа; туманъ невѣжества и мрачнаго суевѣрія исчезаетъ, и ночь уступаетъ мѣсто всепросвѣтляющему дню.

Переводя этотъ поэтическій дифирамбъ на объективно-точный языкъ научнаго изслѣдованія, мы должны признать, что, несмотря на всякое отсутствіе поученія или дидактики въ величайшихъ произведеніяхъ искусства и въ частности искусствъ поэзіи и сценическаго, именно драма и сцена больше всего обладаютъ свойствами просвѣтлять умъ и чувство человѣка, потому что могучими средствами своими открываютъ намъ человѣческую душу, учатъ насъ познавать самихъ себя, а вѣдь еще греческій мудрецъ замѣтилъ, что это самопознаніе является труднѣйшимъ для человѣка дѣломъ; но кромѣ этого драма и сцена учатъ познавать и другихъ людей и благодаря именно этому познанію сближаютъ всѣхъ людей между собою, создаютъ ту эмоцію глубоко общественнаго характера, въ которой авторъ извѣстной книги «Искусство съ точки зрѣнія соціологіи» (L'art au point de vue sociologique), М. Гюйо, видитъ конечную цѣль искусства. «Всякое искусство, будучи, по преимуществу, явленіемъ общительности—такъ какъ оно основано на законахъ сочувствія и передачи эмоцій—несомнѣнно въ себѣ самомъ имѣетъ общественное значеніе... Истинная красота сама по себѣ нравоучительна, а она есть выраженіе истинной общительности... Самое высокое художественное произведеніе предназначено не только къ тому, чтобы возбуждать въ насъ болѣе острыя и сильныя ощущенія, но возбуждать чувства болѣе великодушныя и болѣе общественныя» (М. Гюйо).

Увеличьте все это въ нѣсколько разъ—и вы получите ясное представленіе объ общественномъ значеніи сценическаго искусства.

Если свести все сказанное—сказанное по необходимости вкратцѣ—къ опредѣленнымъ выводамъ, то они могутъ быть формулированы въ слѣдующихъ положеніяхъ, которыми я и заключаю свой докладъ.

1. Сценическое искусство, какъ изображеніе истины въ художественномъ воспроизведеніи процесса человѣческой жизни во всѣхъ періодахъ ея исторіи, синтезируетъ въ себѣ всѣ искусства и, будучи неразрывно связано съ высшей формой искусства поэзіи—драмой, наиболѣе изъ всѣхъ искусствъ общественно, такъ какъ по существу своему наиболѣе всѣмъ доступно и наиболѣе всѣхъ сближаетъ изображеніемъ человѣка.

2. Въ силу тѣхъ же условій сценическое искусство является наиболѣе доступнымъ для народныхъ массъ средствомъ художественнаго образованія при условіи постановки на сценѣ пьесъ, удовлетворяющихъ научно-эстетическимъ требованіямъ.

3. Сценическое искусство, раскрывая зрителю глубочайшія черты человѣческаго духа, учитъ человѣка знать себя и другихъ и, предохраняя каждаго отъ ошибокъ, сближаетъ всѣхъ между собою въ общемъ сознаніи, что каждый изъ нихъ человѣкъ и всѣ люди братья.

4. Всякое искусство въ себѣ самомъ заключаетъ общественное значеніе, потому что основано на сочувствіи, и общественное значеніе сценическаго искусства настолько сильнѣе, насколько само оно сильнѣе и легче другихъ искусствъ вызываетъ въ душѣ человѣка эстетическую эмоцію общественнаго характера.

Докладъ А. Н. Кремлева былъ прослушанъ Собраніемъ съ большимъ интересомъ, а его *положенія приняты единогласно.*

СЦЕНИЧЕСКАЯ ОБСТАНОВКА И ЧЕЛОВѢКЪ.

Кн. С. М. ВОЛКОНСКІЙ.

(Общее Собраніе 2-го января 1912 г.).

I. Человѣкъ—центральный пунктъ сценическаго дѣйства. Элементы обстановки: писанная декорація, постройка, освѣщеніе. Ихъ отношеніе къ человѣку и другъ къ другу. Живопись и человѣкъ несліянны. Живопись и постройка несліянны. Живопись и освѣщеніе другъ другу враждебны. Постройка опредѣляетъ позу и движеніе человѣка. Освѣщеніе опредѣляетъ видимый обликъ человѣка. Свѣтотѣнь, ея значеніе и малая использованность. Живописецъ и совокупное искусство.—II. Центральность человѣка въ сценическомъ представленіи и отреченіе отъ преимуществъ чистой живописи—исходный принципъ декорацій Адольфа Аппіа. Роль прямой линіи въ искусствѣ. Прямую вводитъ въ природу человѣкъ. Будучи самъ частью природы, человѣкъ воплощаетъ кривую, а потому для обогащенія зрительной гармоніи онъ долженъ сочетать свое волнообразіе съ прямой. Декораціи Аппіа. Аппіа и Далькрозъ.

Въ прошлый разъ я говорилъ о человѣческой фигурѣ, какъ ее сдѣлать достойной, чтобы войти въ картину. Теперь посмотримъ, какая должна быть картина, чтобы принять въ себя человѣка и сдѣлать человѣку наилучшій фонъ.

Тотъ художникъ, о которомъ я буду сегодня говорить, рисунки и декораціи котораго я буду имѣть честь показать,—Adolphe Appia.

Онъ ставитъ въ своей работѣ такой вопросъ: по поводу инсценировки «Зигфрида», онъ говоритъ: «спросимъ себя прежде всего, что мы хотимъ изобразить—лѣсъ, въ которомъ гуляетъ человѣкъ, или человѣка, который гуляетъ въ лѣсу? Думаю, что двухъ мнѣній не можетъ быть. Когда мы въ искусствѣ ищемъ изображенія,—лѣса ли или чего другого,—мы не идемъ въ театръ, мы идемъ въ картинную галлерею. Въ театръ мы идемъ для того, чтобы видѣть дѣйствіе, не лѣсъ, а человѣка, и что же мы находимъ»?

Только подумайте объ ужасѣ и нелѣпости того, что обыкновенно намъ въ такихъ случаяхъ преподносится. Поднимается занавѣсъ, и передъ нами картина,—картина, изображающая лѣсъ, картина огромной величины, но все же картина какъ картина,—кистью писанная на полотнѣ; и вдругъ въ эту, на полотнѣ писанную, изъ полотна по вѣточкамъ и листикамъ вырѣзанную, *плоскую* картину входитъ живой человѣкъ, одаренный 3-хъ-мѣрностью объема. И это должно слиться воедино? Одно изъ двухъ,—или человѣка не надо пускать, или картину надо убрать. Сліянія быть не можетъ: развѣ мыслимо сліяніе живого тѣла съ писанной перспективой? Можетъ ли человѣкъ, освѣщенный недвижнымъ свѣтомъ рампы и соффитовъ, дать впечатлѣніе гуляющаго подъ листвой? Можетъ ли онъ, расхаживая по гладкому полу сцены, тѣлодвиженіями своими походить на идущаго по лѣсной тропинкѣ? Можетъ ли вообще все его тѣло дать иное впечатлѣніе, кромѣ человѣка, гуляющаго по паркету? И когда онъ прислонится къ одному изъ писанныхъ на полотнѣ, вырѣзанныхъ плоскихъ деревъ, какого можно ждать пластическаго сліянія отъ подобной «группы», какихъ взаимоотношеній объема и выпуклости, какихъ сочетаній свѣтотѣни?

Итакъ, вмѣсто человѣка между деревьями мы видимъ человѣка на плоскомъ писанномъ холстѣ, вмѣсто человѣка подъ листвой—человѣка подъ лампами и передъ рампой, вмѣсто человѣка на землѣ—человѣка на паркетѣ; однимъ словомъ,—передъ нами человѣкъ, который, ни движеніями своими, ни обликомъ своимъ, не можетъ походить на человѣка въ лѣсу. За этимъ ли мы пришли въ театръ? Мы пришли, чтобы видѣть воспроизведеніе жизни,—искусство, намъ преподносятъ искусственность,—изгнаніе жизни. Что же нужно, чтобы движенія и обликъ человѣка на сценѣ были тождественны съ движеніями и обликомъ человѣка въ лѣсу? Его надо поставить въ одинаковыя условія пространственности, выпуклости и свѣта. Такъ встаютъ передъ нами три основныхъ элемента постановки: декорація, постройка (замѣнимъ такъ ужасное слово «пратикабль») и освѣщеніе. Разсмотримъ, въ какомъ отношеніи стоитъ каждый изъ этихъ элементовъ къ человѣку, который среди нихъ движется.

Человѣкъ, сказали мы, центральный пунктъ сценическаго зрѣлища; пойдемъ, слѣдовательно, отъ человѣка къ обстановкѣ. Въ человѣкѣ что составляетъ зрительную сторону? Обликъ и движеніе; это, такъ сказать, двѣ формы его видимости. Съ какими же изъ трехъ элементовъ обстановки человѣкъ

приходитъ въ соприкосновеніе обликомъ своимъ и движеніемъ своимъ? Только съ двумя—съ освѣщеніемъ и съ постройкой: обликомъ онъ соприкасается преимущественно со свѣтомъ, движеніемъ онъ соприкасается преимущественно съ постройкой. Скажемъ прямо—обликъ человѣка на сценѣ опредѣляется освѣщеніемъ, движеніе человѣка на сценѣ опредѣляется постройкой [1]). Освѣщеніемъ и постройкой, значитъ, опредѣляются всѣ зрительныя свойства, иначе сказать, вся видимость того, что составляетъ сущность сценическаго искусства. Что прежде всего должно насъ поразить послѣ такого открытія—это ничтожная роль, остающаяся на долю живописи, декораціи: т. е. если хотите быть совершенно справедливыми, то вы должны будете признать, что декорація живописная не только играетъ ничтожную роль, а что она прямо не нужна, она красива, она тѣшитъ глазъ, но для человѣка, для того, въ чемъ сущность сценическаго дѣйства,—она ни къ чему. Въ самомъ дѣлѣ, свѣтъ и постройка непосредственно вліяютъ на человѣка, они обусловливаютъ его видимость, и человѣкъ, можно сказать, съ ними сочетается. Но писанная декорація? Можетъ ли она какимъ бы то ни было образомъ *вліять* либо на обликъ, либо на движеніе, и можетъ ли человѣкъ какимъ бы то ни было способомъ съ ней *сочетаться*? Самое великолѣпное писанное дерево не осѣнитъ его, въ самую великолѣпную, вдаль уходящую галлерею онъ не войдетъ, по ступенямъ самой правдоподобной лѣстницы не поднимется и съ обманчивой полки не спиметъ ни книжки, ни глобуса. Болѣе того, если онъ къ этой обманчивой писанной полкѣ вздумаетъ только прикоснуться, если къ этой писанной галлереѣ подойдетъ, къ дереву прислонится—это будетъ смѣшно; не только не прикасаться, онъ долженъ ихъ сторониться, онъ долженъ избѣгать ихъ сосѣдства. Можно ли послѣ этого писанную декорацію признать сценической необходимостью? Мы можемъ прямо сказать, что въ томъ видѣ, какъ она сейчасъ примѣняется, писанная декорація исполняетъ свое художественное назначеніе только до момента входа въ нее человѣка. И замѣтьте, чѣмъ лучше декорація въ живописномъ смыслѣ, чѣмъ выпуклѣе, тѣмъ опаснѣе для нея сосѣдство человѣка; и только когда она представляетъ совершенно гладкую стѣну, только тогда она не вступаетъ въ противорѣчіе съ человѣкомъ,—потому что ей нечего терять.

Посмотримъ теперь, въ какомъ отношеніи стоятъ къ декораціи другіе факторы обстановки—постройка и освѣщеніе. Нечего и говорить, что постройка стоитъ въ совершенно такомъ же отношеніи къ декораціи, какъ и человѣкъ,—чѣмъ ближе прикасается постройка къ писанному, тѣмъ меньше возможно сліяніе, и тѣмъ больше выступаетъ обманъ письма. Никакія уловки не заставятъ насъ повѣрить, что писанная на полотнѣ галлерея есть *продолженіе* строенныхъ колоннъ; никогда никто не скроетъ мѣста встрѣчи перпендикулярно висящей «улицы» съ поломъ сцены, какъ никогда не сольются *въ одну толпу* живые хористы съ какими-нибудь писанными зрителями римскаго Колизея. Если иногда и возможенъ оптическій обманъ, вродѣ тѣхъ, которые осуществляются въ такъ называемыхъ панорамахъ, то обманъ сейчасъ же нарушается, какъ только человѣкъ приближается къ мѣсту стыка постройки съ письмомъ. Значитъ, и по отношенію къ человѣку, и по отношенію къ постройкѣ, писанная декорація является предательницей, въ томъ смыслѣ, что обманъ ея не постоянен: нѣтъ человѣка—обманъ дѣйствуетъ, мы вѣримъ декораціи,—подошелъ человѣкъ, мы уже не вѣримъ. Этотъ *перемежающійся* характеръ той части сценической иллюзіи, которая выпадаетъ на долю декораціи, лишаетъ послѣднюю всякой постоянной цѣнности въ общемъ строительствѣ обстановочнаго искусства.

Посмотримъ, наконецъ, на взаимоотношеніе писанной декораціи и освѣщенія. Здѣсь надо сразу установить—въ чемъ главная цѣнность этого драгоцѣннаго фактора обстановочнаго искусства, а также установить, что мы разумѣемъ не свѣтъ, т. е. не то, что нужно для того, чтобы *было видно,* а именно освѣщеніе, т. е. *направленный* свѣтъ. И вотъ этотъ направленный свѣтъ, который такъ неоцѣнимъ для всего, что выпукло, а тѣмъ болѣе для движенія фигуры человѣческой, прямо убійственъ для писанной декораціи. Посмотрите, въ чемъ художественная сила на какой-нибудь предметъ направленнаго свѣта? Откуда она проистекаетъ? Дѣйственная сила свѣта опредѣляется только непроницаемымъ препятствіемъ—если свѣтъ на пути своемъ *встрѣчаетъ* препятствіе, онъ имѣетъ возможность проявить себя: онъ выдѣляетъ препятствующій ему предметъ, обливаетъ его съ одной стороны, очерчиваетъ тѣнью съ другой. Эта самая цѣнная сторона освѣщенія, скажемъ мимоходомъ, наименѣе использованная театромъ. Представьте себѣ теперь декорацію, писанную на вертикальномъ полотнѣ: какое можетъ она представлять изъ себя препятствіе для свѣта? Падая на полотно, свѣтъ будетъ только лишь ярче освѣщать обманчивость того, на что онъ падаетъ, и больше ничего, а ужъ

---

[1]) Я, конечно, разумѣю здѣсь обликъ и движеніе не въ психическомъ смыслѣ, не какъ внѣшнее выраженіе внутренняго волненія, а въ чисто физическомъ: обликъ—какъ та форма, которая представляется нашему зрѣнію, а движеніе—какъ физическое чередованіе въ перемѣщеніи составныхъ частей этой формы.

изображенные на декорации предметы утратятъ послѣднее подобіе реальности; если они сколько-нибудь вылѣзали въ пространство, то теперь окончательно вернутся въ плоскость. Итакъ, и постройка, и освѣщеніе разоблачаютъ обманъ письма; если, слѣдовательно, мы хотимъ сохранить этотъ обманъ, если хотимъ сберечь иллюзію, которую намъ доставляетъ писанная декорація, мы должны поступиться постройкой и освѣщеніемъ. Но оправдывается ли подобная жертва? Постройка и освѣщеніе опредѣляютъ собою всю видимость человѣка, его обликъ и его движеніе,—можно ли ими жертвовать ради того, что по существу своему стоитъ въ противорѣчіи съ человѣкомъ? Очевидно нѣтъ, ибо въ такомъ случаѣ пришлось бы пожертвовать и самимъ человѣкомъ. Ясно, что изъ всѣхъ элементовъ обстановочнаго искусства, писанная декорація занимаетъ послѣднее мѣсто, если, какъ и подобаетъ, мы въ *человѣкѣ* видимъ центральный пунктъ сценической картины.Она занимаетъ послѣднее мѣсто въ смыслѣ близости къ человѣку и въ силу этого должна быть подчинена требованіямъ постройки и освѣщенія. Посмотримъ же, въ какомъ отношеніи стоятъ къ человѣку эти два первенствующихъ элемента обстановки. Будемъ опять-таки исходить отъ человѣка.

Видимость человѣка, какъ мы уже сказали, слагается изъ облика и движенія. Для облика важнѣе свѣтъ, для движенія—постройка. Свѣтъ сообщаетъ человѣку окраску: яркость, блѣдность, рѣзкость, туманность. Постройка заставляетъ человѣка приспособляться, она измѣняетъ его движеніе, его походку, его позу. Отсюда разница въ характерѣ этихъ обоихъ элементовъ. Роль постройки болѣе активна, нежели роль освѣщенія. Въ самомъ дѣлѣ, свѣтъ падаетъ на готовое, онъ мѣняетъ видимость того, на что падаетъ, но не измѣняетъ пластическую сущность предмета. Вѣдь человѣкъ, освѣщенный заходящимъ солнцемъ, или освѣщенный луннымъ свѣтомъ, *испытываетъ* измѣненіе, но *не осуществляетъ* его; тогда какъ человѣкъ, идущій по гладкому полу, или поднимающійся по ступенямъ, или переходящій по перекинутому черезъ ручей бревну, самъ себя измѣняетъ; въ пластическомъ смыслѣ это каждый разъ другой человѣкъ, это три разныхъ человѣка. Ясно, что по близости къ человѣку постройкѣ принадлежитъ первое мѣсто въ сравненіи со свѣтомъ. Постройка по отношенію къ движенію играетъ ту же роль, что сосудъ по отношенію къ жидкости. Движеніе само по себѣ есть лишь возможность, осуществленіе которой опредѣляется окружающей пластической средой: поломъ, стуломъ, ступенькой, колонной, деревомъ, рѣшеткой. Не только, значитъ, въ смыслѣ близости къ человѣку, но и въ смыслѣ активнаго вліянія на то, въ чемъ сущность сценическаго дѣйства,—на движеніе,—постройкѣ принадлежитъ первое мѣсто. Зато въ смыслѣ необходимости главное мѣсто принадлежитъ свѣту. Вѣдь человѣкъ и освѣщеніе мыслимы безъ постройки, а человѣкъ и постройка безъ свѣта немыслимы.

Свѣтъ необходимъ, но какой свѣтъ? Во-первыхъ, повторимъ уже сказанное, не тотъ свѣтъ я разумѣю, который необходимъ для того, чтобы было *видно,* а тотъ свѣтъ *направленный,* который выдѣляетъ данный предметъ преимущественно передъ другими предметами данной картины: свѣтъ «освѣщающій» въ томъ смыслѣ, въ какомъ есть свѣтъ «оттѣняющій». Когда мы сидимъ въ театрѣ и требуемъ свѣта, потому что «ничего не видать», это есть требованіе физическаго порядка; искусство же никогда не требуетъ одного свѣта, оно требуетъ *свѣта* и *тѣни.* Свѣтъ и тѣнь! Физика жизни, психологія жизни, эстетика жизни, философія жизни. Можетъ ли искусство,—*выраженіе жизни,*—обходиться безъ свѣта и тѣни или довольствоваться свѣтомъ безъ тѣни? Кто надъ этимъ хоть немного призадумается, тотъ пойметъ—чего, за рѣдкими исключеніями, лишаетъ себя современный театръ. И это лишь одна сторона свѣта, такъ сказать непосредственная функція его *сущности.* Но есть и качественныя измѣненія: *сила* и *окраска.* Всѣ семь цвѣтовъ радуги и восьмой бѣлый, во всевозможныхъ сочетаніяхъ и на всевозможныхъ ступеняхъ; и ко всему этому еще прибавимъ *чередованіе* сочетаній, свѣтовое переливаніе. Мыслимо ли перечислить все, что таится въ таинственности этого неисчерпаемаго матеріала?

Но здѣсь важный вопросъ: на что направлять этотъ драгоцѣнный матеріалъ! Конечно, не на писанную декорацію, а только на то, что имѣетъ три измѣренія—на постройку и на человѣка. И подумайте только, *что* мы тогда будемъ видѣть. Вмѣсто писаннаго лѣса, поставленнаго подъ прямымъ угломъ съ поломъ сцены, вмѣсто висящихъ сверху зеленыхъ, на ниточкахъ колышащихся, кружечковъ, вмѣсто писаннаго дерева, подъ которымъ,—или вѣрнѣе,—подлѣ ствола котораго сидитъ освѣщенный рампой человѣкъ,—мы увидимъ *человѣка,* прислонившагося къ могучему стволу, освѣщеннаго теплымъ желтымъ свѣтомъ, и *по всему тѣлу* котораго будетъ играть свѣтотѣнь отъ высокой невидимой листвы; въ *ближайшемъ сосѣдствѣ* съ нимъ будетъ нѣсколько стволовъ, макушки которыхъ, конечно, будутъ теряться за рамкой сцены,—ибо только то, что не видно, даетъ впечатлѣніе высоты,—а *за нимъ* писанный лѣсъ будетъ уходить въ такую даль, чтобы только догадаться можно было, а письма бы не было замѣтно.

Когда передъ нами будетъ внутренность высокаго храма, то вмѣсто огромныхъ холстовъ намалеванной архитектуры, колоннъ, которыхъ нельзя обнять, сводовъ, подъ которые нельзя пройти, мы увидимъ *человѣка*, пріютившагося у широкаго подножія, съ котораго потянется вверхъ колонна дѣйствительно гигантская, потому что не будетъ видно, гдѣ она кончается; на второмъ и третьемъ планѣ она будетъ повторена уходящею въ тѣнь, а далѣе, уже въ таинственности полнаго мрака, будутъ мерцать качающіеся огоньки во тьмѣ неразличимыхъ лампадъ. И вмѣсто лубочныхъ попытокъ транспарантами изобразить вечернюю зарю, мы увидимъ косякъ окна, тронутый горячимъ лучомъ догорающаго дня, и прислонившагося къ нему *человѣка*, залитаго заревомъ небеснаго пожара.

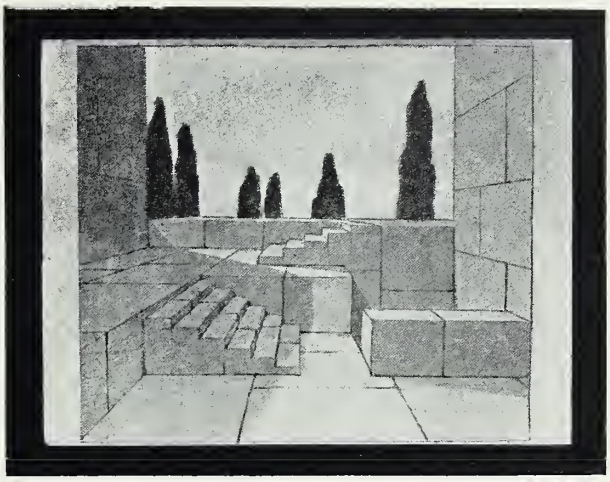
Всякое искусство, въ своемъ стремленіи *изобразить*, чѣмъ-нибудь поступается, чѣмъ-нибудь жертвуетъ. Жертва эта опредѣляется частью матеріаломъ искусства, частью нашими органами воспріятія: живопись не можетъ того, что можетъ музыка, музыка не можетъ того, что можетъ скульптура; каждое искусство безсильно передъ которой-нибудь изъ категорій существованія и жертвуетъ тѣми радостями, которыя съ изображеніемъ этой категоріи связаны. Сценическое искусство—самое сложное изъ всѣхъ. Если каждое искусство само уже есть результатъ извѣстной жертвы, то какъ же усиливается необходимость жертвы здѣсь, гдѣ произведеніе искусства является слѣдствіемъ сотрудничества всѣхъ искусствъ. Сцена есть одна огромная взаимная уступка. И вотъ, изъ всѣхъ участниковъ совокупнаго художества до послѣднихъ дней наименѣе уступчивымъ оказывался живописецъ-декораторъ. Правда, что ему труднѣе рѣшиться на уступку, потому что его искусству условія сцены ставятъ наименѣе преградъ. Все, что онъ хочетъ, онъ можетъ написать; и онъ пишетъ и несетъ свою *картину* на сцену, не спрашивая себя—*должно ли* все то писать, что *можетъ быть* написано. Онъ удовлетворенъ, когда при поднятіи занавѣса зрители ахаютъ, обвороженные обманомъ; но добросовѣстно ли такъ пользоваться преимуществами своего искусства и не думать о томъ, что другіе сотрудники ограничены въ своихъ возможностяхъ и должны сообразоваться съ условіями реальнаго, а не фиктивнаго пространства? Впрочемъ, первый платится за свою неуступчивость самъ же художникъ-живописецъ. При одномъ приближеніи живого человѣка къ живописной декораціи разлетается въ прахъ столь дорогая сердцу его *иллюзія* письма, постройка возвращаетъ въ плоскость весь ея *рельефъ*, а свѣтъ, съѣдая писанную свѣтотѣнь, выдаетъ плоскость холщеваго матеріала...

Чтобы стать достойнымъ *сотрудникомъ* совокупнаго сценическаго художества, живописцу-декоратору предстоитъ исполнить подвигъ отреченія, поставить добровольный предѣлъ своимъ возможностямъ. Принципъ этого отреченія двойной. Во-первыхъ, сообразованіе съ возможностями другихъ приходящихъ элементовъ обстановки, а во-вторыхъ, сообразованіе съ самымъ существеннымъ элементомъ сценическаго искусства—*съ человѣкомъ*. О томъ, какія живописныя обязанности и какіе пріемы сочетанія вытекаютъ для художника изъ присутствія *человѣка на сценѣ* и изъ той первенствующей роли, которая *человѣку на сценѣ* должна принадлежать, поговоримъ въ другой разъ.

Центральность человѣка въ сценическомъ представленіи и отреченіе отъ преимуществъ чистой живописности—вотъ исходные принципы того дѣятеля театральнаго дѣла, котораго рисунки здѣсь предлагаемъ. Адольфъ Аппіа извѣстенъ въ мірѣ людей, спеціально интересующихся театромъ, своей книгой: «Die Musik und die Inszenierung». Онъ гораздо менѣе и даже, можно сказать, совершенно неизвѣстенъ, какъ декораторъ. Въ упомянутой книгѣ есть нѣсколько воспроизведеній его проектовъ къ инсценировкѣ «Тристана» и «Валькиріи».

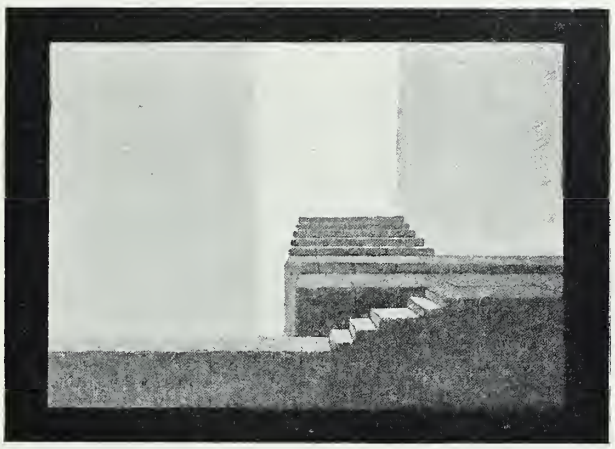
Въ журналѣ: «Decoration und Kunst» XI, 6 März, 1906, статья «Parcival Decorationen» иллюстрирована рисунками; нѣсколько рисунковъ есть въ нѣмецкомъ журналѣ: «Der Türmer» (зимою 1910—1911 годовъ) и въ Лейпцигской «Illustrierte Zeitung» за май 1910 г., какъ самъ Аппіа, къ которому я обращался лично, мнѣ другого не указалъ. Всѣ свои рисунки онъ подарилъ Жаку-Далькрозу; съ разрѣшенія послѣдняго, съ самыхъ выдающихся изъ нихъ сняты фотографіи, которыя здѣсь воспроизводятся. Для того, чтобы уразумѣть эстетическую цѣнность того принципа, на которомъ построены декораціи Аппіа, надо понять смыслъ и роль прямой линіи въ пластическихъ искусствахъ.

Искусство, наиболѣе всѣхъ другихъ осуществляющее прямую линію, есть архитектура. Даже когда она пользуется кривою, когда она загромождена не прямолинейными украшеніями, архитектура все же, въ силу требованій физическаго закона равновѣсія, построена на прямой: отвѣсъ и горизонталь не только теоретически, но фактически живутъ и дѣйствуютъ подъ видимой капризностью, и даже въ сводахъ, въ скрещивающихся линіяхъ, вѣсовыя равнодѣйствующія, въ силу притяженія земли, располагаются по невидимымъ прямымъ. Арка и сводъ представляютъ изъ себя не подражаніе природной кривой, а протестъ правильной кривой противъ неправильной; надъ ними скрытно присутствуетъ прямая: сводъ покоится на невидимой плоскости сѣченія, арка упирается въ концы невидимаго діаметра, и каждая точка ея кривой опредѣляется концомъ невидимаго радіуса. Можно

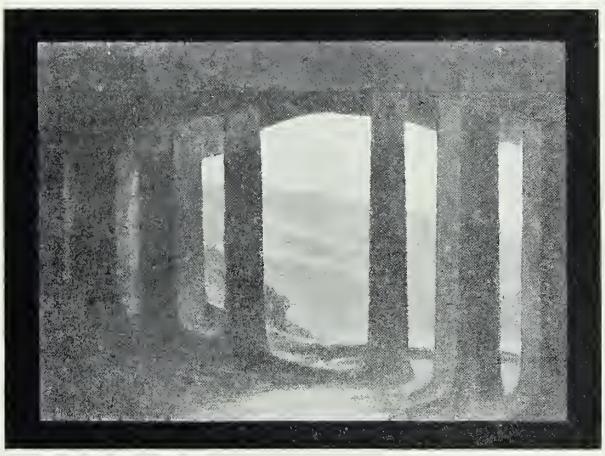


«Лѣстницы».

«Лѣстницы».



«Лѣстницы».



«Парсифаль» (1-й актъ).

Къ докладу Кн. С. М. Волконскаго: «Сценическая обстановка и человѣкъ».

сказать, что архитектура есть торжество прямой линіи надъ природой. Вѣдь въ природѣ прямая реально не существуетъ,—она существуетъ скрытно въ силѣ тяготѣнія,—но реально она либо замаскирована кривой, либо, какъ въ кристаллахъ, даетъ такія скрещиванія, которыя насъ плѣняютъ своею звѣздностью болѣе, нежели своею прямизной. Когда вы долго ѣдете лѣсомъ, когда глазъ вашъ пресыщенъ зрѣлищемъ природы, и вамъ вдругъ за кудрявостью деревьевъ открывается красивый домъ, что прежде всего поражаетъ васъ въ человѣческомъ жилищѣ, какъ не прямизна линій угловъ карнизовъ, крыши? Прямая линія среди природы выдаетъ присутствіе человѣка, присутствіе дѣла рукъ его. Самъ человѣкъ, какъ составная часть природы, одно изъ ея твореній, въ строеніи и обликѣ своемъ осуществляетъ кривую; прямая такъ же чужда ему, какъ и всему міру животному и растительному,—онъ осуществляетъ ее только идейно, въ подчиненіи тѣлодвиженій закону равновѣсія, размѣщая ихъ по сторонамъ невидимой линіи отвѣснаго тяготѣнія, реально же онъ осуществить прямую не можетъ,—онъ роковымъ образомъ обреченъ на волнообразіе; самъ по себѣ онъ природа, онъ не искусство. И вотъ, когда человѣкъ хочетъ плотію и кровію своей войти въ искусство, какъ составная часть картины,—чего долженъ онъ искать для того, чтобы волнообразіе его облика и движенія способствовало обогащенію зрительной гармоніи? Гармонія, не правда ли, возможна лишь между разнородными; прибавьте къ одному *до* одно *ми*, будетъ уже гармонія; прибавьте къ одному *до* двадцать пять такихъ же *до*, кромѣ унисона ничего не получите. Ясно, что если человѣкъ ищетъ къ своему внѣшнему облику дополнительные элементы, въ видахъ созданія гармонической картины, онъ долженъ искать сопоставленіе своей волнообразности съ прямою. Вотъ почему архитектура, суровая, ясная, построенная на сочетаніяхъ и скрещиваніяхъ отвѣса и горизонтали, лучшій фонъ для человѣческой фигуры. Все это, какъ нельзя лучше, подтверждается великолѣпными композиціями Адольфа Аппіа. Интересно сравнить его проекты къ «Парсифалю» съ ужасными Байрейтскими декораціями, съ этой нѣмецкой слащавой «красивостью», съ этими боскетами, букетами, гирляндами, которые не способны ни на какое сліяніе съ человѣческой фигурой. Вся эта чисто зрительная «красота», не вызывающая никакого представленія объ объемѣ,—фонъ, къ которому нельзя прислониться, на который нельзя ни сѣсть, ни взойти, фонъ, который собой нисколько не вліяетъ на размѣщеніе человѣческаго тѣлодвиженія: вырѣзанныя картины, въ которыхъ прогуливается трехмѣрный человѣкъ.

Сравните съ этимъ суровое великолѣпіе древесныхъ стволовъ, извивы могучихъ корней, обусловливающихъ походку и всю осанку человѣка; посмотрите на узкую полосу межъ мрачныхъ стволовъ сіяющаго озера,—зыбучій блескъ горизонтали въ недвижномъ сумракѣ лѣсныхъ колоннъ. Посмотрите на Байрейтскую дешевую «заколдованность» замка Клингзора во второмъ актѣ «Парсифаля», на всю эту гирляндную конфектность, прямо со страницъ нѣмецкаго иллюстрированнаго журнала, и сравните ее съ жуткой замкнутостью въ круглой башнѣ, гдѣ съ каждымъ шагомъ человѣкъ попадаетъ въ новыя условія уровня и свѣта; посмотрите на эту лѣстницу, которая лѣпится вдоль внутренней стѣны, на отсутствіе пола во всей декораціи,—во мракѣ теряющаяся бездонность, и изъ нея стоны измученной Кундри... Все тѣмъ же уваженіемъ къ линейному фону объясняется у Аппіа, въ тѣхъ декораціяхъ, которыя изображаютъ природу, пристрастіе къ кипарису, какъ къ самому архитектурному изъ деревъ; этимъ же объясняется часто возвращающійся мотивъ высокихъ стволовъ безъ развѣтвленій, и этимъ же, наконецъ, объясняется столь часто возвращающаяся въ его сценическихъ пейзажахъ вода—водопадъ и море: струя воды, падающая со скалы,—безошибочный отвѣсъ, а морской горизонтъ—единственная въ природѣ неизмѣнная горизонталь.

Декораціи Аппіа, столь новыя въ смыслѣ эстетическаго впечатлѣнія, столь философскія въ ихъ сочетаніи съ человѣческой фигурой, являются непосредственнымъ результатомъ принциповъ Жака Далькроза. Онѣ исходятъ изъ понятія человѣческаго первенства въ сценическомъ искусствѣ, а Далькрозъ свою систему воспитанія ведетъ отъ того забвенія, въ которомъ находится человѣческое тѣло, какъ орудіе выразительности. Если Далькрозъ улучшаетъ человѣка, разрабатываетъ его пластическую сущность, дабы сдѣлать изъ нея болѣе яркаго, разнообразнаго и правдиваго проявителя души, то Аппіа разрабатываетъ принципы сценической живописи въ ея приближеніи къ человѣку и его тѣлодвиженію, дабы обезпечить возможность сліянія обстановки съ совершеннымъ человѣкомъ.

Сколько мнѣ извѣстно, Аппіа еще не имѣлъ случая видѣть свои декораціи осуществленными. Рѣдкій знатокъ Вагнера, онъ предложилъ свои услуги Байрейту, но филистерскій духъ тамошнихъ заправилъ испугался слишкомъ смѣлаго отступленія отъ «традицій».

Будемъ ждать, кто будетъ первымъ въ дѣлѣ обновленія декораціоннаго принципа. Но одно можно сказать впередъ,—работа должна быть двойная, совершенствованіе должно идти съ двухъ сторонъ, и совершенство будетъ достигнуто лишь тогда, когда оба принципа встрѣтятся, — когда встрѣтятся Аппіа съ Далькрозомъ.

Совершеннаго человѣка нельзя пустить въ прежнюю обстановку,—это будетъ оскорбленіе человѣка; и въ совершенную обстановку нельзя впустить прежняго человѣка, если не хотимъ оскорблять обстановку. Изъятіе всего лишняго изъ обстановки, изъятіе всего того, что не имѣетъ непосреднаго отношенія къ человѣку или съ нимъ неспособно сочетаться, упраздненіе,—чтобы сказать однимъ словомъ,—упраздненіе «обстановочности», этого позорнаго суррогата драматическаго дѣйствія, возможно лишь при условіи, что человѣкъ всею совокупностью своихъ пластическихъ данныхъ зрительно, въ пространствѣ, осуществитъ ту центральность, которая ему принадлежитъ въ духовномъ движеніи драматическаго дѣйствія.

Человѣкъ есть центральная точка сценической картины.

Я позволю себѣ связать то, что сказалъ сегодня. Вотъ вы видѣли картины, которыя именно представляются совершеннымъ фономъ для появленія живого человѣка. Выйдемъ изъ простого примѣра. Представьте себѣ живую картину. Что мы обыкновенно понимаемъ подъ живыми картинами? Что можетъ быть печальнѣе для тѣхъ, которые на сценѣ, когда занавѣсъ падаетъ и когда вдругъ начинается развалъ? Когда на томъ мѣстѣ, гдѣ царила размѣренность и художественность, начинается безпорядокъ, всѣ бѣгутъ. Это нарушеніе сказки, это то, что значитъ для ребенка, когда елку уносятъ изъ квартиры.

Представьте себѣ настроеніе, когда послѣ такихъ представленій режиссеръ скажетъ, что сегодня занавѣсъ не упадетъ, мы пойдемъ.

Кто возлежалъ—сядетъ, кто стоялъ—пойдетъ, вы пойдете такъ, а вы по этому направленію, а вы—навстрѣчу, а когда встрѣтитесь, что тогда? Онъ, можетъ быть, раньше меня дойдетъ? Я буду въ ладоши хлопать. Вотъ 5-й разъ—вы сойдетесь. Вотъ первое подчиненіе ритму. Картина великолѣпно удалась. Неужели, спрашиваютъ его, и въ день представленія будете въ ладоши хлопать? Нѣтъ, тогда будетъ музыка. Тогда будетъ подчиненіе одной музыкѣ. Кто то сказалъ: а какъ же подчиненіе ритма человѣку? Не ритма человѣку, а человѣка ритму. Я посажу человѣка за фортепіано — вы играйте, я подъ вашу музыку пойду, но я не могу себѣ представить, чтобы человѣкъ шелъ, а другой подъ его походку игралъ.

Когда рабочій поетъ «Ой дубинушка, ухнемъ!» что вы думаете, сперва онъ раскачивается, а потомъ уже поетъ? Нѣтъ, сперва поетъ, потомъ раскачивается. Этой пѣснѣ они подчиняютъ свое тѣло. Когда духовное вы подчиняете плотскому—это есть слабость, когда плотское духовному, это есть сила, и такъ и должно быть.

Докладъ кн. С. М. Волконскаго былъ прочитанъ въ присутствіи *Почетнаго Предсѣдателя Съѣзда Ея Императорскаго Высочества Великой Княгини Маріи Павловны*, и въ виду того, что онъ представлялъ интересъ и для другихъ Отдѣловъ, онъ былъ заслушанъ въ Общемъ Собраніи. Докладъ, иллюстрированный діапозитивами, былъ прослушанъ съ большимъ вниманіемъ и интересомъ. Въ преніяхъ по нему участвовали *г-нъ Прохоровъ и Л. Я. Ващенко-Захарченко.*

г-нъ Прохоровъ радикально расходится съ докладчикомъ. По его мнѣнію, вопросъ о ритмѣ не коренной вопросъ. Ритмъ даетъ не «новыя средства для достиженія», а «служитъ тормазомъ при этомъ движеніи». «Почему,—говоритъ оппонентъ,—положеніе въ драмѣ естественно? Оттого, что въ ней не имѣется ничего общаго съ ритмомъ и никогда не будетъ имѣться. Теперь будьте любезны обратить ваше вниманіе на оперу. Почему въ оперѣ всегда полная условность, что то такое, съ чѣмъ приходится считаться и режиссеру и артистамъ. Что это за элементъ, который мѣшаетъ быть самимъ собою?—Это ритмъ». Не согласенъ г-нъ Прохоровъ и со взглядомъ докладчика на декораціи. «Намъ говорятъ,—замѣчаетъ онъ,—что декораціи не нужны: они могутъ воздѣйствовать на обликъ, движеніе человѣка... Потомъ намъ была показана та же декорація, но только въ другомъ стилѣ. Зачѣмъ же тогда сказано, что декорація не нужна? Затѣмъ говоритъ многоуважаемый докладчикъ, что декораціонностью художникъ вліяетъ на зрителя. Позвольте, это обязанность художника!..» Напротивъ, вторая оппонентка, *Л. Я. Ващенко-Захарченко*, вполнѣ согласна съ докладчикомъ. Когда мы дѣлаемъ букетъ,—приводитъ она примѣръ,—то беремъ цвѣты, которые часто не подходятъ одинъ къ другому, даже иногда рѣжутъ глазъ своей окраской и формой, но мы ихъ такъ ставимъ, что вмѣстѣ они пріятны. Увлекаясь этой работой, мы набираемъ цѣлый пукъ цвѣтовъ и видимъ, что они потеряли красоту. И такъ же, увлекаясь декораціей и сценой, мы, можетъ быть, многое нагромождаемъ! Слушая докладъ, я невольно почувствовала, чѣмъ именно является этотъ фонъ сейчасъ? Не слишкомъ ли насъ затушевали мелочи и детали? Не слишкомъ ли много выбраннаго, ученаго? И всякій устраиваетъ по своему, каждый открываетъ Америку, и увлекаясь мелочами, навязываетъ ихъ намъ. Можетъ быть, то, что мы услышали сейчасъ, и есть та почва, которая обращаетъ вниманіе.

Не надо ли намъ, не пора ли искать простоту и красочность простыхъ линій, которыя давали такую гармонію въ древности, въ которой нуждаемся сейчасъ? Какъ изобразить современную жизнь, въ какой декораціи? Я не художникъ, но представляя себѣ ту широту улицъ Петербурга и среди нихъ людей ничтожныхъ и маленькихъ, которые день и ночь копошатся, съ ихъ трагедіей и переживаніями, какую чудную красоту можно создать на фонѣ этихъ зданій, съ этими трагическими переживаніями! Беру другія безбрежности: море, степи, хорошо мнѣ знакомыя, или горы, или цѣпь холмовъ. Развѣ нельзя создать изъ нихъ простую декорацію для современнаго человѣка съ его переживаніями? Такая простота будетъ понятна, какъ крестьянину, такъ и культурному человѣку. Мнѣ кажется, то, что слышали сейчасъ въ большинствѣ театровъ, и то, что дается провинціи подъ видомъ красоты, для нашей души большой ущербъ. Что мы сейчасъ слышали, можетъ быть, черезъ нѣсколько лѣтъ дастъ ту красоту и простоту, которыхъ такъ жаждетъ человѣческая душа.

Кн. С. М. Волконскій. Я хотѣлъ воспользоваться правомъ послѣдняго слова, чтобы поблагодарить мою предшественницу по каѳедрѣ за ту сердечность и женственную прелесть, которыми она облила сухую суровость, которую я имѣлъ счастье вамъ показать. Что же касается до моего предшественника мужского пола, г. Прохорова, я очень польщенъ тѣмъ вниманіемъ, которое онъ оказалъ моему докладу. Я видѣлъ, что ни одинъ пунктъ не прошелъ мимо его ушей.

Если бы мнѣ пришлось отвѣчать, пришлось бы сдѣлать такой же докладъ или еще болѣе длинный, чѣмъ только что прочитанный, но изъ той обстоятельности, съ которой обставлены его возраженія, и изъ радикальности, съ которой онъ расходится со мной, я убѣжденъ еще болѣе, что ритмъ, изъ-за котораго мы расходимся, есть вопросъ коренной.

ОГЛАВЛЕНІЕ ВТОРОГО ТОМА.

ОТДѢЛЪ ТРЕТІЙ.

«Живопись и ея техника».

стр.

Предисловіе 1
Рѣпинъ, проф. И. Е. — Важность художественной техники 2
Кипликъ, Д. І. — О выборѣ красокъ для живописи 9
Кипликъ, Д. І. — О подготовкѣ стѣнъ подъ живопись 18
Востросаблинъ, В. Г. — О новомъ составѣ и способѣ скульптурной лѣпки; примѣненіе способа къ обработкѣ плафоновъ и стѣнъ подъ живопись, а равно къ кустарнымъ и декоративнымъ работамъ 23
Мининъ, М. М. — Новый составъ для декоративныхъ наружныхъ работъ 25
Мутти, А. А. — Консервація живописи 26
Богословскій, Д. Ф. — О реставраціи картинъ 31
Фроловъ, В. А. — О мозаичномъ искусствѣ 36
Эйсснеръ, А. П. — О грузинской древней росписи 44
Кошелевъ, проф. Н. А. — О возстановленіи историческаго и религіознаго отдѣловъ въ Высшемъ Художественномъ Училищѣ при Императорской Академіи Художествъ 48
Броваръ, Я. И. — Поѣздка въ Бѣловѣжскую Пущу въ 1907, 1908 и 1909 г.г., съ цѣлью ознакомленія съ фауной и флорой данной мѣстности 52
Рѣпинъ, Ю. И. — О нѣкоторомъ безплатномъ пользованіи натурой 54
Прохоровъ, С. М. — О льготномъ тарифѣ для перевозки по желѣзнымъ дорогамъ картинъ для художественныхъ выставокъ и для лицъ, сопровождающихъ ихъ 56
Кошелевъ, проф. Н. А. — Что нужно настоятельно художникамъ, въ случаѣ несчастья, какъ напр., потеря 108-ю художниками на выставкѣ въ Америкѣ, въ Санъ-Луи, болѣе 600 произведеній 59

ОТДѢЛЪ ЧЕТВЕРТЫЙ.

«Архитектура и художественный обликъ городовъ».

Предисловіе 63
Перетятковичъ, М. М. — Элементы красоты городовъ. Инициатива и способы осуществленія задачъ въ жизни городовъ 64
Курбатовъ, В. Я. — Переживаніе архитектурныхъ формъ и выработка новаго стиля 69
Бѣлогрудъ, А. Е. — Объ упорядоченіи положенія помощниковъ архитекторовъ, живописцевъ и скульпторовъ на большихъ работахъ 72

ОТДѢЛЪ ПЯТЫЙ.

«Русская старина и ея охрана».

Предисловіе 78
Георгіевскій, В. Т. — О преподаваніи церковной археологіи и исторіи искусствъ въ духовныхъ учебныхъ заведеніяхъ 80
Айналовъ, проф. Д. В. — Соломонова палата въ Коломенскомъ дворцѣ Алексѣя Михайловича 89
Георгіевскій, В. Т. — О современномъ русскомъ иконописаніи 97
Дитрихъ, М. Н. — Происхожденіе птицы Сирина въ русскомъ орнаментѣ 102
Билибинъ, И. Я. — Русское деревянное сѣверное зодчество 106
Плотниковъ, В. А. — Памятники старины русскаго сѣвера 108
Лукомскій, Г. К. — Былое нашей провинціальной художественной архитектуры 108
Эйсснеръ, А. П. — Памятники Закавказья 118
Ростиславовъ, А. А. — О Правительственномъ Законопроектѣ объ охранѣ древностей 118
Кондаковъ, проф. Н. П. — По вопросу о Правительственномъ Законопроектѣ объ охранѣ древностей 122

стр.

Сюзоръ, гр. П. Ю. — По вопросу о Правительственномъ Законопроектѣ объ охранѣ древностей 124
Сусловъ, С. А. — О русскомъ иконописаніи 128
Кошелевъ, проф. Н. А. — О реставраціи въ главномъ куполѣ храма Христа Спасителя въ Москвѣ 135
Кошелевъ, проф. Н. А. — О желательности особенно цѣнныя въ художественномъ отношеніи иконы не покрывать ризами 140
Георгіевскій, В. Т. — Ѳерапонтовъ монастырь и его памятники искусства 143
Анисимовъ, А. И. — О судьбѣ старыхъ иконъ въ Россіи 153
Лихтерманъ, А. Я. — Объ охраненіи памятниковъ Псковской старины 159
Полтановъ, А. И. — О реставраціи собора Макарія Желтоводскаго монастыря 165
Сидамонъ-Эристова, кн. В. П. — О епархіальныхъ музеяхъ и о поѣздкахъ художниковъ для знакомства съ памятниками старины 171
Кондаковъ, проф. Н. П. — О поѣздкахъ молодыхъ художниковъ съ цѣлью изученія старины 172
Боравскій, А. Я. — Охрана произведеній искусства 174
Пашковъ, Н. И. — О преподаваніи иконописи въ иконописныхъ школахъ 184
Федоровъ, П. Ф. — Къ вопросу о сохраненіи памятниковъ народнаго творчества въ Россіи 191
Никифоровъ, П. М. — Объ остяцкихъ орнаментахъ 193
Карелинъ, А. А. — Глава изъ исторіи оффиціальной православной церковной гравюры 196
Сусловъ, проф. В. В. — О художественно-археологическихъ вопросахъ 198
Боравскій, А. Я. — Объ охранѣ произведеній искусства. (Дополненіе) 209

ОТДѢЛЪ ШЕСТОЙ.

«Художественная промышленность и кустарное дѣло».

Предисловіе 211
Голоушевъ, С. С. — О вырожденіи русской художественной промышленности 212
Роотъ, Н. Ф. — Воспитаніе и развитіе прикладного искусства и художественной промышленности въ Россіи . . 218
Пашковъ, П. П. — О задачѣ городовъ въ дѣлѣ художественно-промышленнаго образованія въ Россіи 230
Русское Художественно-Промышленное Общество (А. Н. Смирновъ). — Организація конкурсовъ художественной промышленности 242
Оршанскій, Л. Г. — Игрушки и прикладное искусство 248
Дитрихъ, М. И. — О кустарномъ промыслѣ, какъ хранителѣ народной самобытности 254
Половцова, Е. И. — О степени вмѣшательства интеллигентныхъ художниковъ въ народное творчество 263
Эйсснеръ, А. П. — Кустари юго-западнаго Закавказья 275
Эйсснеръ, А. П. — Непосредственное творчество 283
Философовъ, П. С. — О декоративномъ фарфорѣ 285
Марсеру, П. П. — О необходимости признанія за художественными предметами, исполненными самими художниками по ихъ замыслу (objets d'art), значенія настоящихъ произведеній искусства и о допущеніи таковыхъ на художественныя выставки, наряду съ произведеніями, такъ называемаго, чистаго искусства . . 289
Безродный, П. В. — Учрежденіе международнаго общества регистраціи купли-продажи художественныхъ произведеній 290

ОТДѢЛЪ СЕДЬМОЙ.

«Искусство въ театрѣ».

Предисловіе 294
Волконскій, кн. С. М. — О ритмѣ въ сценическихъ искусствахъ 295
Галкинъ, А. Н. — Перспектива декораторовъ 307
Ивановъ, К. М. — О декораціонномъ дѣлѣ 314
Кремлевъ, А. Н. — Искусство въ театрѣ и театральное искусство 338
Озаровскій, Ю. Э. — Художникамъ—актеръ 347
Коммиссаржевскій, Ѳ. Ѳ. — О гармоніи искусствъ на сценѣ 349
Кремлевъ, А. Н. — Общественное значеніе сценическаго искусства 357
Волконскій, кн. С. М. — Сценическая обстановка и человѣкъ 361

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00953 6117